

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

***PRÉSENCES DE PHILIPPE DJIAN
DANS LES ANNÉES 1980 :
UNE POÉTHIQUE DE LA VÉHÉMENCE***

par

Hugo Chavarie

Bachelier ès arts (Études littéraires et culturelles)

Maître ès Arts (Études françaises)

de l'Université de Sherbrooke

THÈSE PRÉSENTÉE

pour l'obtention du

DOCTORAT EN ÉTUDES FRANÇAISES

Sherbrooke

Décembre 2018

COMPOSITION DU JURY

Nathalie Watteyne, Faculté des Lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke

Sarah Rocheville, Faculté des Lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke

Christiane Lahaie, Faculté des Lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke

Daniel Marcheix, Faculté des Lettres et des sciences humaines, Université de Limoges

Résumé

Consacrée à l'étude détaillée des récits et romans de Philippe Djian de 1981 à 1988, cette thèse prend appui dans le postulat d'une véhémence qui serait le centre d'où irradie le sens et la force de l'écriture. La question posée ici est de savoir comment et pourquoi Djian se montre véhément dans les écrits de la première période de son œuvre romanesque. Pour répondre à une telle question, le présent travail défend l'argument selon lequel les formes de la présence aux autres, à soi et à l'écriture ont contribué à créer le sentiment d'un contact avec une singularité qui est la contribution de l'auteur à la littérature française contemporaine. La véhémence de cette singularité, en d'autres termes, serait la « passion dominante de la présence » chez Djian dans les années 1980, comme il y eut « le spleen chez Baudelaire, l'espérance chez Éluard, l'angoisse chez Céline, ou la sérénité chez Tanizaki » (Fontanille, 1999, 237). L'entremêlement subtil des causes et des effets de la présence véhémence appelle à un croisement des approches interne et externe mobilisées pour rendre compte d'une dynamique énonciative complexe. Motivée autant par une fidélité aux textes qu'à leur contexte, l'étude propose une modélisation de la présence en s'attachant aux marques d'hétérogénéité qui inscrivent l'œuvre dans un dialogue avec son époque, aux caractéristiques du champ de présence du sujet djianien, aux particularités énonciatives et aux stratégies identitaires qui mettent en relief des formes de vie et des manières d'être au monde. L'explication et l'interprétation de la véhémence de la présence chez Djian est l'objet de cet quête herméneutique.

Dans la première partie, *La place des autres* est examinée pour une meilleure compréhension de l'incidence d'autrui sur le parcours et sur le sens des textes de Djian, tandis que la seconde partie s'applique à *Sonder la présence* par l'étude des textes, de leur esthétique, de l'univers particulier qu'ils mettent en place et des parcours de vie tracés par le sujet djianien dans l'espace de la fiction. Les formes de la présence véhémence convergent dans un ensemble de choix esthétiques et de processus créateurs que la conclusion de la thèse rassemble sous la forme d'une *poéthique de Djian*. Mêlant un art de vivre à un art d'écrire, la poéthique de Djian détermine la passion dominante de la présence qui se donne à sentir et à entendre à travers ses textes des années 1980.

Mots-clés : Philippe Djian (1949–) ; roman français contemporain ; écrivains français et étatsuniens du 20^e siècle ; poétiques d'écrivains ; sémiotique de la présence ; analyse du discours littéraire.

Remerciements

À un bateau ivre, il faut une ancre pour ne pas partir trop loin à la dérive. J'adresse le témoignage de ma plus complète reconnaissance à Nathalie Watteyne, qui dirige mes travaux depuis plus de dix ans, pour avoir joué ce rôle difficile et parfois ingrat. Je la remercie pour son soutien constant, son intelligence, son authenticité et sa patience. Les lectures auxquelles elle m'a conduit, au gré de différentes activités de scolarité comme de nos discussions, ont donné ses fondations à ma conception de la littérature et de l'étude qu'il convient d'en faire. Notre respect commun pour la complexité et la richesse de sens et de forme des textes littéraires constitue le repère premier, l'étoile brillante qui m'a permis de garder le sens de l'orientation au cours de cette navigation en eaux agitées.

Que soient également remerciés Sarah Rocheville et Daniel Marcheix, membres du jury chargé de l'évaluation de cette thèse, pour les vues pénétrantes de leurs études sur la littérature autant que pour l'accueil favorable et bienveillant qu'ils ont réservé à un projet au départ très ambitieux. Merci d'avoir reconnu l'énergie particulière qui m'anime dans la critique de l'écriture de Djian, et de m'avoir encouragé à explorer plus avant les ressources de mon expressivité. La rédaction de cette thèse n'aurait pas été possible sans l'ouverture qu'ils ont manifestée.

La rencontre avec Catherine Moreau, seule spécialiste de Djian en France, est l'un des héritages les plus précieux que je conserverai de cette longue quête. J'exprime à cette lectrice sensible ma gratitude pour avoir reçu avec tant d'enthousiasme et d'amitié ma demande de contact il y a de cela bientôt dix ans. Je n'oublierai jamais le jour brûlant où nous avons ensemble visité l'ancienne maison de Philippe Djian à Fitou.

Je remercie Hervé Serry, du Centre de Recherches Sociologiques et Politiques de Paris (CRESPPA), pour son important appui à mon projet et pour avoir guidé mes pas lors de mon séjour de recherche à Paris en 2011. Si j'ai pu poser un regard totalement dépourvu d'illusion sur le monde de l'édition française, et ainsi être à même de mieux saisir les enjeux réels de l'épisode névralgique que fut le passage de Djian chez Gallimard en 1993, c'est en grande partie grâce à lui.

J'adresse mes remerciements au biographe David Desvérité, dont l'enquête de très longue haleine et la générosité m'ont permis de mettre la main sur des documents rarissimes et d'avoir une vue d'ensemble sur la vie mouvementée de Philippe Djian.

Je remercie évidemment l'auteur qui fait l'objet de cette étude, pour son ouverture et sa bienveillance, pour le long entretien qu'il m'a accordé lors de mon séjour en France en 2011, et enfin, pour avoir si bien hanté, par la seule force de son écriture, une part majeure de ma vie.

Des membres du personnel des Éditions Gallimard ont contribué à mon effort de documentation dans le cadre de ce travail. Je tiens à signaler ma dette envers Antoine Gallimard, qui a fait suivre ma demande d'entretien à l'auteur et à son éditeur ; à Thomas Simonnet pour notre discussion sur les rapports de Djian au milieu éditorial ; à Éric Legendre, du Service historique, qui m'a ouvert les archives et les dossiers de presse.

Sophie Hébert, Marion Salort, Josée Vincent, Christiane Bisson, Francesca Lorandini, Marie-Claude Tremblay, Noémi Doyon, Isabelle Boisclair, sont ici remercié-e-s pour le geste qu'ils/elles ont posé à différents moments du parcours. À Jean-Pierre Harel et Carole Harel : merci d'avoir rivalisé d'imagination pour trouver des moyens originaux de me venir en aide au cours de cette période interminable. Je salue avec chaleur et émotion la force de caractère et la contribution incommensurable de Lysiane Bédard, mère de mes trois garçons Thomas, Émanuel et Raphaël, pour avoir pallié mes absences physiques et mentales et pour m'avoir encouragé constamment. Merci à ces trois garçons exceptionnels de ne pas avoir eu peur des fantômes. Merci à Marilou, qui a pris pied en terrain lourdement miné et qui a réussi à ne pas tout faire sauter, pour son amour et sa compréhension.

Je dédie ce travail à mon plus jeune fils, Raphaël, aujourd'hui aussi âgé que mes années d'étude au doctorat, mais dès demain plus vieux qu'elles pour toujours, et heureux auprès d'un père enfin retrouvé.

Enfin, je tiens à souligner l'appui accordé par le Conseil de Recherches en Sciences humaines du Canada (CRSH) et par l'équipe de recherche sur les poétiques de la compassion (FQRSC).

Table des matières

COMPOSITION DU JURY	2
RÉSUMÉ	3
REMERCIEMENTS	4
TABLE DES MATIÈRES	6
LISTE DES ABRÉVIATIONS	9
 INTRODUCTION	 12
I. Une idée simple pour point de départ	12
II. Un auteur peu étudié	17
III. Notions et repères définitoires	22
IV. Méthode de travail et structure de l'étude	29
V. La difficile question du corpus	32
 PREMIÈRE PARTIE. <i>La place des autres</i>	 37
I. Antichambres	40
i. Origines	40
ii. Une vie de l'écriture : l'an 1 d'une présence	45
iii. Au <i>self</i> des idéologies	50
 II. Histoires d'édition	 60
i. Les éditeurs de Djian	61
ii. L'éditeur fictif ou l'adjuvant indéfectible	72
 III. Puissances de la critique	 78
i. La légende et ses scribes	78
ii. Fictions de la vie littéraire contemporaine	86
 IV. Ruptures, rivalités et réconciliations	 89
i. Ruptures, écarts et pugilats	91
ii. Réconciliations, continuités	97
 V. Intertextes et autres signes culturels	 102

i. Littératures	105
ii. Musique	108
iii. Savonnettes	111
DEUXIÈME PARTIE. <i>Sonder la présence</i>	114
I. <i>In medias res</i>	118
i. Bleu comme l'enfer (1982)	121
ii. Zone érogène (1984)	125
iii. 37°2 le matin (1985)	128
iv. Maudit manège (1986)	130
v. Échine (1988)	133
vi. Au milieu mouvant de l'être	136
II. Cerceaux de feu	137
i. De quel dessein ce monstre est-il le jouet?	138
ii. La vie en MAJUSCULES	145
iii. Dans les creux et les replis	149
iv. Horizons instables	153
v. C'est son corps qui fait tout ça.	159
III. La routine du lion et les autres formes de vie	164
i. Il était deux fois un oiseau	165
ii. À l'échelle plus petite de <i>Cinquante contre un</i>	170
iii. <i>Bleu comme l'enfer</i> : l'immobilité dans la mobilité	174
iv. <i>Zone érogène</i> : aller là où va le désir	178
v. <i>37°2 le matin</i> : recevoir la révolte en partage	185
vi. <i>Maudit manège</i> : la déroute de la véhémence	188
vii. <i>Échine</i> : « quelques leçons d'humilité »	195
viii. La boule s'arrête au bas de la pente.	199
IV. Paratopie et intégrité : identités en lutte	202
i. Des ours : figures de la marginalité et de la disjonction	204
ii. Des tisserands : figures de la conjonction	210

CONCLUSION. <i>La poétique de Djian</i>	218
I. Ouverture à l'hétérogène	221
II. Un amour de soi	225
III. Djian le scribe	227
IV. Des tourbillons de vie	230
V. La poétique de Djian	232
 BIBLIOGRAPHIE	 239
I. Ouvrages, chapitres et articles cités	239
II. Œuvres de Djian	249
III. Études sur Djian	252
IV. Dossiers de presse	254
 ANNEXES	 258
1. Fiche de lecture (modèle)	258
2. Djian journaliste (1969)	259
3. Djian pseudonyme à <i>Détective</i>	261
4. Extraits de l'entretien du 9 mai 2011 à Paris	262
5. Couvertures des éditions J'ai lu (<i>Bleu comme l'enfer</i> et <i>Zone érogène</i>)	272
6. Les éditeurs de Djian	273
7. Djian à l'émission <i>Apostrophes</i> en 1984	274

Liste des abréviations

CCU : *Cinquante contre un* (1981)

BCE : *Bleu comme l'enfer* (1982)

ZE : *Zone érogène* (1984)

37M : *37°2 le matin* (1985)

MM : *Maudit manège* (1986)

E : *Échine* (1988)

Une conception étriquée de la littérature,
qui la coupe du monde dans lequel on vit,
s'est imposée dans l'enseignement, dans la
critique et même chez nombre d'écrivains.
Le lecteur, lui, cherche dans les œuvres de
quoi donner sens à son existence. Et c'est
lui qui a raison.

TZVETAN TODOROV,
La littérature en péril

Tout en moi s'épanouit, s'étonne ; mon
cœur bat ; une surabondance de vie monte
à ma gorge comme un sanglot. Je ne sais
plus rien ; c'est une véhémence sans
souvenirs et sans rides...

ANDRÉ GIDE,
Journal, 30 novembre 1917

Elle, écrire des poèmes? Allons donc! Elle
avait simplement sauté à travers un cerceau
enflammé.

PHILIP ROTH,
La tache

INTRODUCTION

INTRODUCTION

« La passion, c'est ce qui fait briller les choses. »

Ph. Djian, *Zone érogène* (1984)

Une cause, son effet. C'est presque de magie qu'il faudrait parler, de la « seule vraie magie existant en ce monde » pour laquelle militait John Gardner dans *Morale et fiction*, référant aux pouvoirs de l'art (Gardner, 1998, 149). Ce n'est évidemment ni l'endroit ni le moment pour s'exprimer en ces termes. Il n'empêche que je suis là, presque vingt ans après avoir ouvert pour la première fois un livre de Philippe Djian, à vouloir communiquer les résultats de mon aventure, qui est autant une analyse qu'un pan de vie vécue, tant mon existence et ma lecture de Djian sont devenues indissociables. Il vient un moment, lorsqu'on fréquente une écriture durant la moitié d'une vie, où l'on ne connaît plus de *soi* qui n'y soit, d'une façon ou d'une autre, rattaché. On a expérimenté la vie et le monde *en même temps* qu'on a exploré cette œuvre : les deux temporalités sont contemporaines. Après tout ce temps passé à lire et à relire, on est forcé de se demander ce qui nous a tant requis : la longue, durable connivence avec une voix – mais il en va des œuvres comme des êtres : il arrive qu'on s'en lasse, s'en détache –, la figuration toujours rejouée, changeante, d'une présence familière? C'est précisément une partie du processus même de l'analyse de l'œuvre d'un auteur que de vouloir comprendre la passion qui nous a secoué en la lisant. C'est ainsi que je désire nommer cette chose : une quête, une véritable quête, au sens littéraire, voire spirituel du terme – une quête herméneutique. Elle tire son origine d'une rencontre avec le sens, de l'intuition d'une présence ardente : celle d'une véhémence du sentiment d'exister, d'une véhémence du *dire* également, d'une véhémence qui se signifie elle-même à travers la forme qui la porte.

I. Une idée simple pour point de départ

Au départ, on voudrait pouvoir tout dire puis, chemin faisant, l'infaisabilité de ce projet force à un retour à la question première, celle qui a déclenché la recherche et qui

INTRODUCTION

ouvre une fenêtre, lorsqu'on y répond, sur les ressorts plus ou moins conscients d'un rapport global à l'art et au monde. Il n'est pas rare de retrouver, sous la plume de plusieurs écrivains français contemporains, une idée simple mais d'une grande fécondité, une idée qui, dans ses implications, pourrait bien constituer l'une des fonctions dernières (lire : ultimes, celles sur lesquelles la pensée bute, en dernière analyse) de la littérature. Une telle idée réside dans l'impression, à la lecture d'un livre, de quelque entité qui se trouverait derrière, entre ou dans les lignes d'un texte. Comme le souligne Michel Houellebecq dans *Soumission*, cette condition de lecture, « sensation de contact » (Houellebecq, 2015, 13), laisse place à une discrimination : on peut évaluer, quantitativement et qualitativement, cette présence qui en est le foyer, le dispensaire. Philippe Djian, par une écriture du sensible, crée ce contact, et construit dans ses textes de fiction comme dans ses prises de parole publiques un vaste discours articulé sur la même pensée : « On n'est jamais dans le noir complet. Il y a toujours ce sentiment d'une présence » (Djian, 2010d, 126), écrit-il dans le recueil d'essais *Ardoise*, qu'il dédie en 2002 à ses maîtres en écriture.

Dans sa plus simple expression, la question que cette thèse pose est : *comment et pourquoi Djian se montre-t-il véhément, à tout le moins entre 1981 et 1988?* Je chercherai à valider l'hypothèse selon laquelle Djian a créé, dans ses romans des années 1980 et par différents modes et stratégies de présence à l'écriture, à soi et au monde, des propositions de sens et des êtres de fiction empreints de force et de vitalité, sensibles, placés dans un monde sous tension.

En outre, cette hypothèse veut que la véhémence donne aux romans de Djian une esthétique et une poétique du *contact* qui ont permis à l'auteur de s'inscrire parmi les voix atypiques qui ont marqué la littérature française des années 1980, y occupant une place que je m'efforcerai de clarifier, en examinant notamment les rapports qu'elle entretient avec ceux qui, d'après Dominique Viart, écrivent « avec le soupçon » (Viart, 2002, 134) et « mettent "la fiction en procès" » (Viart, 2004, 303).

Passion dominante de la présence, la véhémence, dans les dimensions que je m'efforcerai de faire ressortir, est le centre d'où irradie l'œuvre de Djian dans les années

INTRODUCTION

1980, constitue la valeur qui a permis à celle-ci de trouver un écho dans la société et de laisser sa marque sur son époque.

En cherchant à expliquer les causes d'une fascination ou d'une séduction massive, j'aurai l'air de céder moi-même à cette fascination, mais il ne s'agira là que d'une apparence : Djian ne me fascine plus. Bien que cet auteur soit pour beaucoup dans mon intérêt pour la littérature, tant d'années passées à scruter au peigne fin son écriture ont eu raison de ma candeur. Je ne serai pas dans la fascination, mais dans l'étude de la fascination, ce qui constitue tout de même une distinction. Je ne souhaite pas davantage m'en tenir au pôle de la lecture, mais veux au contraire analyser l'écriture de Djian afin de montrer comment il manie les outils de la présence pour générer des événements de sens qui permettent, à leur contact, un apprivoisement, une accoutumance et une adhésion à une ou des manières d'être au monde, lesquels événements de sens correspondraient, à en croire certains théoriciens, à quelques-unes des conditions de bonheur de la lecture littéraire.

Il ne faudrait pas penser que l'idée simple qui sert ici de point de départ n'est véhiculée que par des romanciers à succès¹ cherchant à justifier leur positionnement esthétique ou leur posture d'auteur. Elle se retrouve également formulée dans des milieux académiques, chez des chercheurs tels que Tzvetan Todorov par exemple, qui, dans *La littérature en péril* (2007), revenait sur son passé « structuraliste » avant de se rabattre sur cette idée simple, celle d'une rencontre – édifiante – avec une altérité, permise par la littérature : « Ce que les romans nous donnent est, non un nouveau savoir, mais une nouvelle capacité de communication avec des êtres différents de nous ; en ce sens, ils participent plus de la morale que de la science » (Todorov, 2007, 77).

Au chapitre de la morale, et à sa façon très tranchée, le romancier et essayiste étatsunien John C. Gardner affirmait dans *Morale et fiction* (1998 [1978]) que la tâche de la critique était d'expliquer et d'évaluer l'art, de traduire sa volonté de tenir le chaos et la

¹ Outre Djian et Houellebecq, Frédéric Beigbeder en a donné, dans *Un roman français*, sa version : « [D]ans un roman, l'histoire est un prétexte, un canevas; l'important c'est l'homme qu'on sent derrière, la personne qui nous parle. À ce jour je n'ai pas trouvé de meilleure définition de ce qu'apporte la littérature : entendre une voix humaine » (Beigbeder, 2012, 128).

mort à une juste distance, d'aider à le comprendre, de faire de la « mauvaise science » en « invent[ant] des histoires à propos d'histoires » (Gardner, 1998, 27). Sans vouloir faire de la mauvaise science, je tiens pour évident qu'une analyse littéraire qui ne débouche pas sur une évaluation morale de l'œuvre se prive de l'une de ses fonctions fondamentales. Oui, une discrimination est possible, une discrimination existe entre des textes littéraires qui apportent quelque chose à leur lecteur et d'autres dont il ne retiendra rien. Oui, l'art est moral parce qu'il « teste les valeurs humaines et permet de se faire une bonne idée de ce qu'il y a de meilleur et de pire dans le comportement des êtres » (Gardner, 1998, 32). Et comme le disait encore le virulent essayiste, « la littérature [autant que la critique] devrai[en]t pouvoir en faire état de temps à autre » (Gardner, 1998, 37).

Ma thèse milite donc en faveur d'une réhabilitation de la dimension morale de l'écriture et de la lecture critique. L'art étant doublement moral, « moral dans le processus créateur, et moral dans ce qu'il dit » (Gardner, 1998, 28), il comporte des dimensions éthique² et esthétique, autorise un rapprochement entre ces deux dimensions, pont que je chercherai à franchir en proposant le néologisme *poéthique*. Il m'est inspiré en premier lieu

² Déjà, des précisions s'imposent quant à la distinction à faire entre deux termes que l'étymologie ne départage pas, soit la morale (« *mores* ») et l'éthique (« *ethos* »), qui renvoient tous deux à « mœurs » (Ricœur, 1990, 131). Le problème vient principalement de ce que Gardner ne fait aucun cas de la répartition toujours polémique de leur sens, léguée par la tradition philosophique qui voit dans l'éthique *ce qui est estimé bon* (de façon subjective et par la conscience de la singularité des situations) et dans la morale *ce qui s'impose comme obligatoire* (normes, devoir, exigence d'universalité) (Ricœur, 1990, 131). En effet, l'essayiste étatsunien propose une définition très large de la morale : « Contentons-nous de définir la morale comme n'étant rien d'autre que le fait d'agir de manière désintéressée et compatissante, avec cœur et dignité, de faire des choses que l'on ne devrait pas avoir à regretter [...]. L'acte moral en est un qui affirme la vie » (Gardner, 1998, 35). Curieusement, de telles valeurs définitoires, de même que la « nouvelle capacité de communication avec des êtres différents de nous » que Todorov épinglait il y a un instant à l'effet moral de la littérature (voir *supra*, p. 14), paraissent davantage relever du monde de l'action et de la sagesse pratique, donc de l'éthique, que de la norme morale. Revenant sur ces questions en 2000, Paul Ricœur voyait dans la morale, en tant que « région des normes » (Ricœur, 2000, 1), de l'obligation et de l'imputabilité, une « *structure de transition* » entourée, en amont et en aval, du monde éthique : « on peut tenir la moralité pour le *plan de référence* par rapport auquel se définissent de part et d'autre une éthique fondamentale [ancrée dans la vie et dans le désir] qui lui serait antérieure et des éthiques appliquées qui lui seraient postérieures » (Ricœur, 2000, 11 ; c'est lui qui souligne). La ramification à travers de multiples champs spécialisés des éthiques appliquées trouve un écho dans le « tournant éthique » pris par la critique anglo-américaine, d'après Ronald Shusterman dans un article où il propose une « éthique de la lecture » assez proche de ma propre position critique et de celle de Gardner : « La véritable puissance éthique de la littérature se situe, en dernière analyse, non dans un contenu, un langage ou une forme, mais dans la pratique littéraire elle-même, dans la dimension pragmatique de nos rapports aux œuvres » (Shusterman, 2002, 287). D'autres motifs éclaireront ma préférence pour le domaine de l'éthique ; par ailleurs, j'indique à la note 5 (*infra*, p. 16) de quelle façon le monde de la morale peut toutefois demeurer utile à la discussion, en évoquant le thème kantien de l'*exemplarité* tel que mis en valeur par Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*.

INTRODUCTION

des développements que Paul Ricœur consacre, dans *Temps et récit* (1983-1985), à la mise en intrigue, « *synthèse de l'hétérogène* qui rapproche le récit de la métaphore » (Ricœur, 1991 [1983], 10; c'est lui qui souligne), et à la triple *mimèsis*. Le philosophe y présente le monde du texte (Mimèsis II, le *comme si* de la fiction) comme le pivot médiateur entre le monde de l'action (Mimèsis I, la précompréhension de l'agir humain) et le monde du lecteur (Mimèsis III, l'acte de lire et la refiguration de l'expérience du lecteur). Il y montre le *poétique* faisant le lien entre deux moments du monde de l'*éthique*³, processus qu'accompagne dans son ensemble, chez Djian, la véhémence de la présence, et dont je désigne l'unité par le terme *poéthique*. Le franchissement que je propose trouve une seconde justification dans le recueil d'entretiens *La critique et la conviction* :

Je crois qu'il peut y avoir, entre l'éthique et l'esthétique, une sorte d'enseignement mutuel autour du thème de la singularité. Car, par opposition aux choses, mais comme les œuvres d'art, les personnes sont elles aussi des conjonctions singulières – un visage où des traits sont assemblés d'une façon unique, une seule fois ; comme les œuvres, elles sont insubstituables les unes aux autres. Peut-être apprenons-nous la singularité au contact des œuvres, ce qui serait, si c'est vrai, une façon de poursuivre un argument kantien en montrant comme l'expérience du beau, et plus encore du sublime, nous conduit à la moralité. (Ricœur, 1995, 272)

Une telle poéthique, comprise comme l'ensemble des choix et des principes que l'écrivain place à la barre de sa démarche créatrice⁴ en lien avec les implications éthiques qu'il lui donne, recadre l'interprétation autour d'une donnée fondamentale située en amont comme en aval de la communication littéraire, soit la dimension éthique, voire morale⁵ de l'écriture

³ « Mais l'appartenance du terme *praxis* à la fois au domaine réel, pris en charge par l'*éthique*, et au domaine imaginaire, pris en charge par la poétique, suggère que la *mimèsis* n'a pas seulement une fonction de coupure, mais de liaison, qui établit précisément le statut de transposition "métaphorique" du champ pratique par le *muthos* » (Ricœur, 1991 [1983], 93). On le voit ici, le monde poétique, tout comme la morale, est entouré du monde éthique.

⁴ Cette définition s'inspire de la manière dont Henri Godard définissait le nom « poétique » dans son étude sur Céline : la « mise en évidence des choix et des principes selon lesquels un écrivain travaille à faire œuvre littéraire » (Godard, 1985, 13).

⁵ Ce n'est pas parce que le terme « éthique » rend mieux compte des choix singuliers d'une conscience devant une complexité ontologique irréductible à des maximes universelles, qu'il faut disqualifier pour autant les propos de ceux qui ont fait l'économie de ce *distinguo*. Les recoupements des définitions, de la morale de Gardner à l'éthique de Ricœur, autorisent le maintien du premier terme, qui conserve sa valeur générale d'effort vers le bien. Jauss par exemple, dans *Pour une esthétique de la réception*, tâche de « restaurer la fonction communicative de l'art » et d'« aller jusqu'à lui rendre sa fonction créatrice de normes », et esquisse pour ce faire le même rapprochement, à un terme près, que celui opéré par Ricœur dans l'extrait de *La critique et la conviction*, entre l'esthétique et la morale, en arguant de l'exemplarité qui se joue dans l'expérience esthétique : « Dans la mesure où la faculté de jugement esthétique peut fournir le modèle aussi bien d'un

et du discours littéraire. Ce que l'écrivain place en amont de son geste créateur⁶ ; ce que l'écriture, à travers son évolution, laisse voir et connaître de l'être qui se cache derrière, ou mieux, dedans ; ce que Djian dit qu'écrire veut dire, comment le montrent ses livres, et leur impact dans le réel : cette somme rassemble tous les ingrédients d'une ferveur créatrice qui se concrétisera à travers la véhémence de la présence.

II. Un auteur peu étudié

Depuis le dépôt final, en 2010, de mon mémoire de maîtrise *Philippe Djian : poétique de la lecture, éthique de l'écriture*, j'ai pris connaissance d'un certain nombre d'ouvrages, encore limité du fait de la rareté des études djianiennes, qui aident à préciser la place accordée à Djian par les commentateurs. Djian étant, depuis une dizaine d'années, tombé en désaffection parmi la critique académique et universitaire, les études les plus décisives consacrées à son œuvre, et utiles à ma réflexion sur la présence, demeurent celles de Jean-Pierre Richard dans *L'état des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui* (1990) et de Catherine Moreau dans *L'esthétique de Djian* (1998). Cette thèse de doctorat a été précédée d'un DEA, *L'écriture poétique de Djian, une modernité?* (1992), qui lui a donné une solide impulsion, traitant des tropes, figures et caractérisations non-pertinentes dont la prose djianienne a été abondamment nourrie.

D'entrée de jeu, ces deux commentateurs soulignent le caractère vivant de l'écriture de Djian. En effet, en intitulant son étude « 40° d'écriture », c'est à une incarnation de

jugement désintéressé, échappant aux contraintes du besoin, que d'un consensus ouvert, non défini préalablement par des concepts et des règles, l'attitude esthétique acquiert indirectement une importance dans le domaine de l'action, de la raison pratique. C'est l'exemplarité – concept que Kant développe en opposant au simple "mécanisme d'imitation" la notion de "précédent pris pour guide" (*Nachfolge*) – qui établit la médiation entre raison théorique et raison pratique, entre l'universalité logique de la règle et la validité *a priori* de la loi morale; c'est elle qui permet donc de jeter un pont entre la sphère esthétique et la sphère morale » (Jauss, 1978, 154-155). Dans la présente thèse, je réserverai le terme « morale » à des contextes où se joue la possibilité d'une loi générale (ce que la fiction permet de tester, en somme), et le terme « éthique » au monde de l'action, de la vie avec les autres, du désir, et de la pratique de l'écriture aussi bien.

⁶ Par exemple, l'une des valeurs centrales du discours de Djian sur le métier d'écrivain se résume par l'idée que la littérature peut *montrer l'exemple*, peut jeter une lumière définitivement bienfaitrice sur le monde, peut aller jusqu'à nous apprendre à « traverser la rue » (tel que le lui a appris Raymond Carver, répète-t-il souvent (Djian, 2010b, 2010c)), et ainsi verser quelque chose dans la réalité, si prosaïque soit-elle.

INTRODUCTION

l'écriture, dotée de vie et en proie à la fièvre, que Richard semble référer. En même temps, il procède à un ancrage hypertextuel qui ramène, au-delà du titre du plus grand succès de Djian, aux déclarations de Céline sur la « petite musique⁷ ». De son côté, Catherine Moreau, dans sa thèse autant que dans l'essai qu'elle en a tiré (*Plans rapprochés*, 2000), insiste sur le « sentiment de palpitation vitale tout entier créé par un langage qui en appelle aux sens, au “ressenti” plus qu'à toute autre chose » (Moreau, 1998, 10). Le corps, qui occupe une place prépondérante chez Djian et concourt à une « présence physique de l'œuvre », est donc également sollicité du côté de la réception, faisant du « texte un phénomène sensible » (Moreau, 1998, 10). Le sens est doté d'un support qui ressortit à la voix, d'une forme, d'une écriture envisagée comme une entité organique et animée. Une page de Céline, cela a déjà été dit, ne ressemble, ne serait-ce que visuellement, à aucune page d'aucun autre auteur. Une écriture, pour faire jaillir du sens, se construit une forme de vie, un corps visible et audible, qui ne peut convenir qu'à elle.

Ma thèse sera volontiers aiguillée dans la direction ouverte par ces deux pionniers (Richard fournit des indications précieuses sur le champ de présence et Moreau, sur la stylistique djianienne). Cependant, il manque à leurs travaux la perspective externe que j'adopterai, et qui se retrouve dans la thèse, plus récente, de Mirjam Tautz, *Transferts du roman français contemporain. Jean Echenoz, Philippe Djian et Sylvie Germain en Allemagne (1986-2004)*, déposée en 2006.

Tautz procède, en trois temps, à l'étude de l'univers romanesque d'Echenoz, de Djian et de Germain, à l'analyse historique des transactions et opérations éditoriales dans le transfert de ces trois corpus vers l'Allemagne, et à l'étude comparative de leur réception critique dans le pays d'accueil. Situé au croisement de l'approche sociologique de Bourdieu et de Heinich et de l'approche centrée sur la réception de Jauss et de Iser, le concept de *transfert*, diffusé par les travaux de son directeur Yves Chevrel notamment, implique la question de la traduction et même des traductions (Djian a eu trois traducteurs successifs

⁷ C'est-à-dire que, selon l'auteur dans *Les beaux draps* (1941), « [t]out homme ayant un cœur qui bat possède aussi sa chanson, sa petite musique personnelle, son rythme enchanteur au fond de ses 36°8, autrement il vivrait pas » (Céline, 1941, 171).

INTRODUCTION

en Allemagne), que Tautz analyse de façon pertinente. On peut faire un parallèle entre l'histoire des traductions des romans de Djian en langue allemande et leur diffusion et réception en France. Lorsque Michael Mosblech, le premier traducteur qui avait fait le succès de Djian en Allemagne (Djian est « l'un des rares écrivains français contemporains dont les livres sont présents de façon systématique dans tous les types de librairies et en différents formats » (Tautz, 2006, 22)), se voit remplacé au pied levé en 1993 par Ulrich Hartmann, qui accepte le contrat à contrecœur, les lecteurs fidèles se désolent et « ne retrouvent pas le Djian qu'ils croyaient connaître » (Tautz, 2006, 78). Or la même année, de nombreux lecteurs français de Djian se rebellent contre lui à la suite de son passage, qui a fait beaucoup de bruit, aux éditions Gallimard. Ceux-ci y voient une abdication de sa liberté et de sa révolte, une compromission devant le démon du capital, bref, une trahison. La réaction des lecteurs, semblable dans les deux pays, n'est-elle pas le résultat d'une accoutumance à la présence manifestée dans les livres de Djian jusque-là? L'intéressé n'y sera pas tout à fait insensible, ce qui témoigne, peut-être, de l'incidence de la présence de l'autre au sein de la communication littéraire sur l'évolution subséquente de la démarche créatrice.

Les 82 articles parus dans la presse allemande de 1986 à 2004, analysés et classés par la doctorante, attestent eux aussi le succès de Djian en Allemagne. Cependant, une fois les organes de presse séparés en deux catégories, les sérieux et les populaires, l'auteure établit la position de Djian en tant qu'auteur de seconde zone pour qui s'emballent les magazines populaires et que boudent peu à peu les commentateurs plus sérieux, légitimes. Par ailleurs, l'analyse des éléments de la « mythologie » Djian (l'histoire de sa figure publique telle que forgée par la critique : l'écrivain-rock, puis zen, puis nomade, puis lambda, etc.), procède d'intuitions intéressantes, surtout lorsque Tautz affirme que « [c]es informations sont mélangées tels les ingrédients variables d'une légende qui, à force de la raconter, a tendance à se déformer » (Tautz, 2006, 453). Dès lors, de deux choses l'une : l'existence même de cette aura d'auteur à succès donne des munitions aux commentateurs plus légitimés dont les anathèmes ont un effet certain sur le désintérêt de la critique universitaire à l'égard de Djian.

INTRODUCTION

Les remarques rapides de Claude Prévost et Jean-Claude Lebrun (1990), puis de Pierre Brunel (1997) sont plus dévastatrices à cet égard que les critiques négatives qu'il m'a été donné de lire dans la presse. Par la virulence du propos comme par l'apparition de ces diatribes dans des essais aux implications importantes, la voie d'accès à la légitimité d'une littérature telle que valorisée par ces auteurs se voit brutalement fermée au nez de Djian. Dans le cas de *Nouveaux territoires romanesques*, qui a pourtant fait date dans l'effort pour relancer la critique académique française relativement à la littérature de son temps, la condamnation est sans appel : les romans de Djian, ce « sous-Salinger dévalué » en proie à une « *Weltschmerz* de pacotille », trahissent une « tentation mal surmontée d'un populisme non exempt de démagogie » ; ils sont intéressants pour les sociologues, mais « [p]our un lecteur épris de découvertes *littéraires*, ils nous paraissent posséder tout au plus la fausse "universalité" de l'interchangeable » (Prévost et Lebrun, 1990, 40-41 ; ce sont eux qui soulignent).

Ce type de discours, tenu à un moment névralgique (en 1990, Djian est à l'apogée de son succès), permet de prendre conscience de l'horizon d'attente, historiquement situé, de ces commentateurs. Djian a vite été accroché dans un coin du prisme des idéologies : on l'a rattaché à une certaine « gauche branchée », à la contre-culture, plus rarement à l'individualisme (Djian s'en est chargé lui-même). Malgré la réduction évidente de l'œuvre à ses allégeances idéologiques et à son ancrage géopolitique, les auteurs éclairent à leur façon le contexte premier de production et de réception de l'œuvre.

La contribution de Brunel est plus troublante. En introduction à un essai en apparence sérieux, au titre sobre bien que répétitif, *La littérature française aujourd'hui. Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XXe siècle* (1997), l'auteur glisse une sorte de préambule intitulé « Une mauvaise rencontre en flânant », dans lequel il s'essaie à l'analyse d'un livre qui lui est « plusieurs fois tombé des mains – et c'est pourquoi, peut-être, [il] l'[a] mal lu » (Brunel, 1997, 12). Ceci a de quoi surprendre dans un livre publié sous l'étiquette « Idées et Références ». Faute d'une citation ne serait-ce que du titre du roman commenté (je n'ai pas pu savoir s'il s'agissait d'*Assassins* (1994) ou de *Criminels* (1997)), il faut se réduire à l'appeler « roman de rien » (Brunel, 1997, 15).

Enfin, un aspect central de l'œuvre de Djian est abordé par John West-Sooby et Jean Fornasiero, dans leur article « Les hasards de l'écriture dans 37°2 *le matin* de Philippe Djian » : il s'agit des processus d'écriture ou, dans les termes de Djian, de « l'atelier créateur⁸ », du *métier* de l'écrivain, abondamment représenté. Le fait est notoire, Djian écrit au hasard – sans plan et surtout sans *idée* de départ, rien qu'un travail d'orfèvre sur l'incipit –, comme Faulkner et ainsi que le conseillait John Gardner, l'un de ses plus influents *professeurs*. Tracer un parallèle entre ce processus créateur et différents éléments de la diégèse de 37°2 *le matin*, où de nombreuses fois l'on envoie « rouler les dés » quant à la suite qu'il faut donner à l'existence, et éclairer par là l'un des « bouclages textuels⁹ » chers à Dominique Maingueneau, me semble particulièrement heureux. Le discours romanesque comporte chez Djian, en effet, une épaisseur métadiscursive qui introduit un référent supplémentaire à tout ce qui est énoncé ; ce référent de second niveau, ce sont les vicissitudes de l'écrivain peinant, ou exultant selon les cas, à sa table de travail.

Au fil des communications scientifiques, dans des colloques ou des congrès, j'ai pu analyser l'œuvre et le parcours de Djian selon diverses perspectives, dont rend compte la liste de mes études présentées dans la bibliographie. En 2011, j'ai fait paraître dans la revue *Tangence* un article qui cherchait à ressaisir les différentes formes de présence que l'auteur manifeste dans ses textes, en m'attachant aux « moments autofictionnels » dans lesquels l'insertion d'autobiographèmes factuels ou métadiscursifs viennent trahir une stratégie d'écriture qui montre l'auteur aménageant une place dans son énoncé pour son discours du Moi. Dans le présent travail, je souhaite livrer un nouvel ouvrage de référence sur l'écriture de Djian dans les années 1980. La thèse de Catherine Moreau répondait déjà aux vastes questions de la stylistique. Pour ma part, ce sont les manières d'être au monde que j'ai voulu explorer ici, en les posant comme motifs de l'adhésion des destinataires.

⁸ C'est le titre de la communication que Djian a présentée lors d'un colloque tenu à Sydney (Australie) en 1999. Le texte de cette conférence ainsi que l'étude de West-Sooby et Fornasiero ont été publiés dans les actes du colloque : *Repenser les processus créateurs / Rethinking Creative Processes*, textes réunis par / texts edited by Françoise Grauby et Michelle Royer, avec une contribution de / with a contribution by Philippe Djian, Berne, Peter Lang, 2001, 319 p.

⁹ Leur réservant un chapitre à la fin de *Pragmatique pour le discours littéraire*, Maingueneau définit les bouclages textuels en tant que « phénomènes de réflexivité [...] à travers lesquels le discours réfère à sa propre activité énonciative » (Maingueneau, 2001, 163).

III. Notions et repères définitoires

Le but premier de ce travail est de mener à bien une *interprétation*, prise ici au sens que lui donne Ricœur, de « compréhension des expressions de la vie fixées par l'écriture » (Ricœur, 1986, 84), des textes de Djian. Cet objectif s'attaque à un objet difficile à cerner : la présence qui affleure dans l'œuvre de Djian, présence d'un monde, d'une « chose du texte » (Ricœur, 1986, 54).

Dans la perspective herméneutique de Ricœur, l'interprétation est précédée d'un passage nécessaire par l'explication, impliquant l'impératif de croiser plusieurs approches, externes et internes, pour rendre justice à la complexité du sens de l'œuvre. Ainsi, la méthode d'analyse consiste en un modèle herméneutique qui emprunte – ce choix de verbe est conséquent – à plusieurs branches et disciplines d'étude du discours littéraire dont il ne cherche aucunement à rénover ou à remettre en question les fondations, ce qui l'éloignerait de son objet, à savoir l'interprétation la plus juste possible de l'œuvre romanesque de Djian dans les années 1980. Appartenant à la troisième génération à avoir été atteint par la lecture de cette œuvre, j'en proposerai ici une « concrétisation » au sens jaussien¹⁰, une « lecture comme reprise du sens » en termes ricœuriens (Ricœur, 1986, 155), par l'analyse de ses conditions sociohistoriques de production et de réception, par l'analyse de la véhémence marquant l'énonciation et l'énoncé djianiens et, enfin, par une « poétique de Djian » fournissant une résolution à cette question primordiale que l'auteur semble avoir inscrite dans ses livres, au sujet des fonctions de la littérature et de l'écrivain. À mon choix d'orienter, ultimement, mon argumentation vers la dimension éthique de l'écriture répond ainsi mon engagement à être fidèle aux textes et à me comporter de façon responsable par rapport à eux.

Bien que je ne souhaite aucunement convoquer le philosophe Paul Ricœur à tout bout de champ ou comme on le ferait d'un accessoire, il est prioritaire de souligner la dette

¹⁰ «[L]e sens à chaque fois nouveau que toute la structure de l'œuvre en tant qu'objet esthétique peut prendre quand les conditions historiques et sociales de sa réception se modifient » (Jauss, 1978, 213).

INTRODUCTION

de ce travail envers lui, car la façon dont j'entends le terme *véhémence*, fil rouge de mon aventure, n'est pas sans lien avec ce qu'il décrivait dans *La métaphore vive* (1975) puis dans *Du texte à l'action* (1986), et qu'il plaçait au crédit de la métaphore et des pouvoirs de la fiction et de l'imagination poétique : « Dire "Cela est", tel est le moment de la *croyance*, l'*ontological commitment* qui donne sa force "illocutionnaire" à l'affirmation. Nulle part cette véhémence d'affirmation n'est mieux attestée que dans l'expérience poétique » (Ricœur, 1975, 313; c'est lui qui souligne). Par cette « véhémence ontologique » du discours qui « veut, dans tous ses usages, porter au langage une expérience, une manière d'habiter et d'être-au-monde qui le précède et demande à être dite » (Ricœur, 1986, 34), on touche certainement à un aspect important de la véhémence – par ailleurs multiforme – de Djian, dont la parole et la voix se lancent au-dehors d'elles-mêmes pour toucher ses destinataires.

Ne prétendant nullement apporter quelque nouveauté que ce soit au concept, j'y vois plutôt l'étincelle qui a nourri mon intuition première. Chargée d'images et de sens, l'écriture de Djian dans les années 1980 diffuse un signal encore intelligible aujourd'hui, frémit tel un corps animé par la foi ou la fièvre, puisque, justement et d'un point de vue qui éclaire encore davantage mon interprétation, « c'est cette véhémence ontologique qui détache la signification de son premier ancrage, la libère comme forme d'un mouvement et la transpose dans un champ nouveau, qu'elle peut informer de sa propre vertu figurative » (Ricœur, 1975, 379). Dans cette « forme d'un mouvement », je verrai la trace tangible d'une présence, en particulier dans sa « passion » dominante ou fondamentale : la véhémence chez Djian, comme il y eut « le spleen chez Baudelaire, l'espérance chez Éluard, l'angoisse chez Céline, ou la sérénité chez Tanizaki » (Fontanille, 1999, 237). Cette véhémence, disais-je, ne se réduit pas à l'élan du langage qui cherche à rejoindre la réalité pour agir sur elle ; elle est en quelque sorte généralisée, en ce qu'elle se traduit par l'aspect irradiant, ardent des liens qui unissent les personnes (présence à la présence des autres), par l'intensité du sentiment d'exister du héros-écrivain (présence à soi), et par l'impétuosité de ce dernier dans son combat (identitaire) pour exister en tant qu'écrivain (présence à l'écriture).

INTRODUCTION

Comme le disait Céline essayant de vendre le manuscrit de son *Voyage à la Nrf* : « il y a de tout dans mon machin » (Céline, 1991, 15). Pour mieux cerner la place de Djian dans la littérature française contemporaine, décrire la nature du contact qu'il cherche à établir et dont il charge ses mots, et expliquer le sentiment d'urgence, la colère et l'énergie qui se dégagent d'une véhémence perceptible à plusieurs niveaux dans ses romans des années 1980, j'emprunterai deux axes principaux de développement :

- l'hétérogénéité¹¹ de son discours, ou la place que les figures (et discours) de l'autre y tiennent ; une manière d'écrire n'advenant pas toute seule, comme coulant de source du génie incommensurable d'un auteur, il conviendra de décrire longuement et en détail la façon dont le rapport à l'autre contribue à cet effet de véhémence sur lequel se construit, selon moi, le sens des textes de Djian durant cette période, qui comportent un ensemble de questionnements et de trajectoires identitaires – des quêtes, en somme – où l'altérité et l'intersubjectivité jouent un rôle important ;
- l'analyse du champ de présence de l'instance du discours, et de ses particularités ; modalités de l'être, du faire et du dire, mouvements perceptifs et événements figuratifs, tous concordent à communiquer un sentiment exacerbé d'exister, la restitution d'une conscience dotée d'un corps soumis aux aspérités de la vie, vie à laquelle elle cherche à donner sens à travers une quête d'identité.

¹¹ La linguiste Jacqueline Authier-Revuz distinguait, au début des années 1980, une « hétérogénéité montrée », place que le sujet parlant accorde et reconnaît à l'Autre dans son discours propre, et une hétérogénéité « constitutive », au sens d'une altérité fondamentale agissant au sein de toute instance de discours et ce, d'un point de vue que la psychanalyse freudienne et que le dialogisme bakhtinien peuvent tout autant démontrer, selon elle; en outre, la première découle de la seconde, en ce qu'elle consiste en une négociation du sujet parlant avec l'hétérogénéité constitutive de son discours; cf. Authier-Revuz, Jacqueline, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRALV*, n° 26, 1982, p. 91-151. Cette acception du terme « hétérogénéité », qui pointe vers la présence cachée ou manifeste de l'Autre dans un discours, est donc à distinguer de la « synthèse de l'hétérogène » (Ricoeur, 1991 [1983], 10) qu'opèrent l'énoncé métaphorique (rapprochements inédits d'éléments distants, nouvelle pertinence d'une prédication « bizarre ») et la mise en intrigue (assemblage et ordonnancement d'événements, de traits de caractères). Toutefois, ces deux approches de l'hétérogénéité éclairent Mimèsis I, c'est-à-dire la « précompréhension du monde de l'action » (Ricoeur, 1991 [1983], 108) que présuppose toute œuvre de fiction qui, pour se rendre lisible entre autres, incorpore et transforme les multiples dimensions (structurelles, symboliques, temporelles) du champ pratique.

INTRODUCTION

À travers ses différentes sections, le premier volet de la thèse fera état de la présence, multiforme et plus ou moins directe, de l'autre dans le récit djianien, à l'intérieur comme à l'extérieur. Mikhaïl Bakhtine observait déjà, à la fin des années 1920, dans son *Esthétique et théorie du roman*, que « dans le parler de tout homme vivant en société, la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui » (Bakhtine, 2003, 158). Le discours romanesque n'échappe pas complètement à cette loi constitutive du langage, reposant sur un « arrière-plan dialogique du roman » (Bakhtine, 2003, 181) dont il s'agira de rendre compte dans ce volet externe, qui permettra une mise en contexte de l'œuvre de Djian. La place accordée au « contexte de production » procède, comme le propose Daniel Marcheix, d'une « préoccupation de contextualisation explicative et herméneutique » (Marcheix, 2010, 11). De plus, les négociations avec les différentes formes de présence de l'autre apporteront un éclairage nouveau sur la présence de Djian à l'écriture, au monde, et à soi, à travers les aperçus que j'en fournirai à l'aide d'extraits tirés des romans.

Envisagée jusqu'ici comme un phénomène actualisé par la co-énonciation, la lecture faisant advenir (donnant à voir, à percevoir) une présence chargée de toutes les données qui seront examinées dans cette thèse, la notion de présence doit être définie plus précisément. Elle est d'abord comprise au sens où l'entend le sémioticien Jacques Fontanille, à savoir « la propriété minimale d'une instance de discours, [...] [laquelle] prend position dans un champ, qui est d'abord, et avant même d'être un champ où s'exerce la capacité de langage, un champ de présence sensible et perceptive » (Fontanille, 1999, 233), et, en ce qui me concerne, une donnée analysable d'une écriture qui produit l'intérêt de lecture. Elle sera, dans la seconde partie de l'analyse, sondée dans plusieurs de ses formes. D'abord, les éléments de réflexion que Fontanille apporte dans la conclusion de la partie méthodologique de son ouvrage *Sémiotique et littérature. Essais de méthode* (1999) s'accordent assez bien à mes préoccupations, lesquelles débordent volontiers, quoiqu'épisodiquement, sur le terrain de la pragmatique :

Ainsi, les notions préthéoriques utilisées pour l'appréciation du texte littéraire : *densité, cohérence, homogénéité, diversité*, acquièrent dans une perspective phénoménologique le statut de jugements de perceptions. Dans une perspective sémiotique, elles apparaissent maintenant comme des *évaluations de la présence*, de sa densité, de sa composition, de son étendue et de sa variété. Ces évaluations rendent compte des raisons pour lesquelles le lecteur adhère ou

n'adhère pas au texte, raisons sensibles et impressives, mais qui, grâce à l'explicitation des propriétés de la présence, peuvent être reformulées comme des *conditions de félicité* : ce sont en effet, en quelques sorte, les conditions pour que le lecteur « épouse » les formes du texte, en même temps qu'il les perçoit et les reconnaît (Fontanille, 1999, 239-240 ; c'est lui qui souligne).

Ayant commencé de préciser, avec Authier-Revuz, Ricœur et Fontanille, la manière dont seront compris les termes clés que sont la *poétique*, l'*hétérogénéité*, la *véhémence* et la *présence*, il me reste à fournir quelques repères supplémentaires liés à leur analyse et à la place que j'accorderai à l'énonciation. En effet, quelles valeurs et quels objets d'étude sont-ils subsumés dans l'idée, aussi fascinante que périlleuse, de présence? Le terme revient dans les ouvrages de nombreux auteurs, sans toujours désigner les mêmes réalités ; de George Steiner¹² à Fontanille¹³, il y a loin en effet, et si l'on passe par Maingueneau¹⁴, Éric Landowski¹⁵, Catherine Moreau et Henri Godard¹⁶, la récolte se fait plus abondante encore. Je commencerai par relayer le postulat de Landowski au début de *Présences de l'Autre* (1997), à savoir que le discours n'a pas seulement « une fonction de signe dans une perspective communicationnelle », il

a en même temps valeur d'acte : acte de génération du sens, et par là même, acte de présentification. D'où cette ambition peut-être démesurée : la sémiotique du discours que nous voudrions entreprendre – celle du discours *comme acte* –, cela devrait être quelque chose comme une poétique de la présence. (Landowski, 1997, 8 ; l'auteur souligne)

La théorie du discours comme acte incite fortement à tenter de comprendre le sens, la nature ou la forme de cette présence. Deux ans après cette déclaration programmatique de Landowski, Jacques Fontanille, dans *Sémiotique et littérature* (1999), déploie tout le

¹² STEINER, George, *Réelles présences. Les arts du sens*, traduit de l'anglais par M.R. de Pauw, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1991.

¹³ FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999.

¹⁴ Dans son ouvrage *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, le linguiste met en lumière, notamment, l'incidence de l'activité énonciative et de ses conditions d'existence, sur un « certain mode de présence/absence dans la société » (Maingueneau, 2004, 103).

¹⁵ LANDOWSKI, Éric, *Présences de l'autre*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1997.

¹⁶ Chez ce dernier, la notion de voix est grandement liée à la « présence du narrateur » (Godard, 1985, § VI) célinien, qu'il identifie selon trois grandes modalités : « jugements et commentaires en relation avec l'histoire racontée, rappels de l'activité narratrice, attestations d'un présent du narrateur » (Godard, 1985, 307).

INTRODUCTION

potentiel d'une telle poétique de la présence, suivi entre autres par Daniel Marcheix, en 2010, dans *Les incertitudes de la présence*.

Dans le but de cerner au mieux cette présence, c'est plus précisément sur l'écriture que je me pencherai dans le deuxième volet de l'étude, en montrant comment se déploient le corps du sujet, son *ethos* et son expérience du monde, son « éprouver » (Marcheix, 2010, 16). À cette fin, j'examinerai en détail, après un chapitre consacré à l'analyse des incipits des romans, les « principales variables sémiotiques qui caractérisent », d'après Fontanille, « la profondeur de la présence [...] : (i) l'orientation entre la source et la cible de la visée ; (ii) les mouvements perceptifs et leur tempo ; (iii) l'extension en profondeur ; (iv) la stabilité ou l'instabilité des zones clés du champ, centre et horizons ; et (v) la sensibilité proprioceptive de l'instance de discours » (Fontanille, 1999, 237). Pour montrer la fulgurance d'un rapport au vivant et à l'animé, je ferai donc grand cas des « esthésies », « ces moments de fusion entre le sujet et le monde sensible » (Fontanille, 1999, 229), non sans mesurer ensuite, dans le troisième chapitre de la seconde partie, l'accumulation et l'évolution de ces moments pour en faire la synthèse, sur l'axe syntagmatique.

L'analyse interne mobilisera, particulièrement dans le dernier chapitre du développement, deux notions empruntées à la linguistique de l'énonciation : l'*ethos*, puis la paratopie. D'emblée, l'énonciation, cette « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste, 1980, 80), qui englobe le cadre communicationnel et les conditions socio-historiques d'émergence de cet acte d'utilisation, se déploie à travers les dimensions intersubjective et éthique ; *intersubjective*, parce que toute énonciation est tendue vers un « co-énonciateur » et instaure une relation impliquant des enjeux moraux. Ainsi, le locuteur djianien transige des messages « illocutoire[s] » qui entraînent des effets « perlocutoire[s] » (Maingueneau, 2001, 7) qui ne sont pas étrangers à l'adhésion que ses romans ont rencontrée. *Éthique*, parce que l'énonciation, même écrite, accomplit cette prouesse étonnante que de faire se mouvoir, tel un nuage autour de l'énoncé, un *ethos*, et donner à sentir l'intervention d'un corps, un « corps énonçant historiquement spécifié » et « socialement évalué » grâce auquel « quelque chose de l'ordre de l'expérience sensible se joue dans le processus de communication

INTRODUCTION

verbale » (Maingueneau, 2004, 205 ; 207 ; 221). L'*ethos*, cette « forme dynamique, construite par le destinataire à travers le mouvement même de la parole du locuteur » (Maingueneau, 2004, 204), véhicule donc une expérience sensible certes, mais également morale, qui se conjugue aux autres aspects de la présence dans une puissante affirmation de vie et d'identité.

La description de cette affirmation identitaire, dans le dernier chapitre de la seconde partie, obligera à un détour par une autre notion, celle de « paratopie ». Introduite par Maingueneau dans *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004), la paratopie n'est pas synonyme de retrait du monde, d'excentricité ou de marginalité, mais de double jeu, de jeu sur la frontière. Elle renvoie à un « impossible lieu » d'où provient l'énonciation mais qui est renégocié par toute nouvelle énonciation ; elle traduit un aspect central de la condition de l'écrivain (et de son écriture), à savoir la nécessité de se détacher d'un groupe sans s'en exclure totalement. Ultimement, elle concerne tout discours littéraire, où se rejoue sans cesse le paradoxe voulant que « [l]a création [...] se nourrit d'un retrait méthodique, ritualisé du monde aussi bien que de l'effort permanent pour s'y insérer » (Maingueneau, 2004, 74). Il existe plusieurs types de paratopie : identitaire (s'écarter d'un groupe), spatiale (d'un lieu), temporelle (d'un moment, d'une époque), linguistique, familiale ou sociale (les individus déviants), sexuelle, physique, morale, psychique, etc. Maingueneau en donne également plusieurs archétypes historiques, exemplaires d'un statut paratopique : le mauvais fils d'une grande lignée, le bohémien, l'aède nomade de l'Antiquité, la République des Lettres au 18^e siècle, les habitués des cafés et des salons au 19^e (entre bohème et bourgeoisie). De telle sorte que « [l]a paratopie, invariante dans son principe, prend ainsi des visages toujours changeants, puisqu'elle exploite les failles qui ne cessent de s'ouvrir dans la société » (Maingueneau, 2004, 73). Djian est quelqu'un qui, sinon exploite, investit à tout le moins quelques-unes des failles qu'il perçoit dans la société.

Si Djian a été véhément, c'est parce qu'il devait s'installer dans une position qui n'avait pas vraiment d'équivalent en France au début des années 1980, ni même de précédent. Il devait enfoncer des portes fermées et on peut comprendre qu'une telle

INTRODUCTION

besogne puisse devenir fatigante, alors pourquoi ne pas changer. Ceci n'est qu'un aspect de la chose. Dans mon mémoire de maîtrise, j'ai bien tâché de montrer que l'auteur entretenait d'autres sortes de préoccupations qui l'enjoignaient à la véhémence, comme l'exigence morale contenue dans le désir de ne pas démeriter en écriture et de se montrer à la hauteur des auteurs de son « panthéon personnel » (Maingueneau, 2004, 75), par exemple. À présent, je veux montrer comment fonctionne la véhémence avec laquelle il dit son lien avec la vie, ou encore, pour reprendre les termes de Jean-Pierre Richard à son sujet, sa manière de donner la « sensation d'une présence de la vie dans le vivant » (Richard, 1990, 136) et de proposer, à l'occasion de chaque roman, l'exploration d'une identité, d'une vie possible.

IV. Méthode de travail et structure de la thèse

La thèse se veut donc une application, sur les textes de fiction de Djian de 1981 à 1988), d'un modèle d'analyse de la présence, croisant étude externe – laissant place à la nécessaire explicitation de leurs conditions sociohistoriques de production – et interne des textes, et inspiré autant des théories de la sémiotique que de la linguistique de l'énonciation. Les objectifs en sont clairs et simples : décrire au mieux l'écriture de Djian dans ses romans des années 1980, pour démontrer que les stratégies et processus de présentification employés, donnant lieu à une véhémence à laquelle il est difficile de demeurer indifférent, peuvent expliquer la fascination exercée par cet auteur qui en a influencé plus d'un ; mieux comprendre la place de Djian dans la littérature française contemporaine ; documenter la description, à partir de la lecture et de l'analyse minutieuses de l'œuvre de Djian, du phénomène de la présence en littérature.

Dans l'analyse en deux temps qui structure cette thèse, je commence par accorder une large place à l'hétérogénéité du discours romanesque de Djian, en rapport avec les présences, manifestes ou cachées, de l'autre, pour mieux décrire, ensuite, ce dont est *chargée* la présence de l'être djianien lorsqu'elle survient, et en rapport avec *qui* ou *quoi* elle se positionne. Cette partie vise à rendre compte du rapport aux multiples formes de

INTRODUCTION

l'autre, les apports de ce dernier à l'élaboration du sens des six premiers ouvrages de Djian, objet de cette étude. L'hétérogénéité du discours romanesque de Djian mobilise une multitude de postures, d'attitudes, autant d'ancrages dans la vie réelle qui véhiculent une véritable proposition quant à la manière d'évoluer dans ce monde, et montre, d'un point de vue plus large, qu'une énonciation littéraire ne surgit pas du vide, qu'une présence est toujours habitée par l'Autre.

Cette première partie, consacrée à *la place des autres*, poursuit un objectif aussi bien descriptif qu'analytique en vue d'une meilleure compréhension de l'écriture, en faisant ressortir ses circonstances d'émergence, sa source et sa cible. *Qui* a fait en sorte que cette énonciation puisse exister? Qu'est-ce qui, de la lecture des maîtres étatsuniens ou du désordre du monde ou du dégoût inspiré par la littérature française de son temps, a pu lui donner cette vitalité particulière? De quels phénomènes la véhémence procède-t-elle, avec quoi entre-t-elle en dialogue? Il s'agira, dans les cinq chapitres de la première partie, et dans cet ordre :

- de montrer l'arrière-plan contextuel et idéologique sur lequel prend appui cette véhémence, en traitant des origines, des débuts en écriture et des allégeances idéologiques de cet auteur relativement peu connu du milieu universitaire ;
- de démontrer que la reconnaissance d'un agent en position de pouvoir, l'éditeur, contribue, par le rôle d'adjuvant indéfectible qu'il joue, à donner son élan à cette véhémence écrite, à l'attiser, à lui donner la possibilité de rayonner, autant dans la vie réelle que dans ses représentations dans le mode fictionnel ;
- de faire état de l'impact du dialogue avec la critique sur la véhémence de la présence à l'écriture et sur l'évolution de la figure de l'auteur ;
- d'analyser l'inscription hautement problématique de l'œuvre de Djian dans la littérature de son temps et son dialogue avec l'institution littéraire, de montrer à quel point la véhémence conduit droit à une confrontation pugilistique (guerrière) avec le champ littéraire contemporain et de dire le positionnement de Djian dans ce champ, sans passer sous silence les éléments de continuité ;
- de rendre compte de l'intertextualité et de l'intermédialité abondantes dans le corpus afin de faire ressortir la présence la plus importante des autres, qui inspirera

INTRODUCTION

la véhémence djianienne : celle des écrivains cités et aimés, et celle d'autres signes culturels et discours qui illustrent la volonté de Djian de capter la vibration de son époque.

Dans la seconde partie, je m'applique à *sonder la présence* de façon à en faire ressortir, d'un point de vue paradigmatique et syntagmatique, les infimes variations autant que l'évolution au sein des grands ensembles sémantiques que constituent les romans du corpus, toujours en lien avec sa forme dominante, la véhémence. Tenant compte, au passage, des singularités énonciatives et stylistiques spécifiques de l'écriture, l'analyse de la présence, contenue dans les quatre chapitres de la seconde partie, se décline en :

- une brève étude des *incipits* des cinq romans montrant l'instauration abrupte d'une quantité de stratégies et de procédés de présentification, en même temps qu'un investissement particulier dans la langue ; aussi sûrement que le geste du peintre détermine son produit, l'investissement dans la langue insuffle à l'écriture littéraire sa respiration : le souffle inscrit dans le texte et ainsi ravivé par la lecture des tout premiers mots, rend possible en quelque sorte l'« attouchemen[t] » (Djian, 2002, 14) préliminaire d'un contact prolongé avec une présence qui se manifeste, comme je tâcherai de l'illustrer, dès les premières pages des romans ;
- une étude approfondie du champ de présence des narrateurs djianiens et de ses propriétés et variables, tels que mis en forme au sein des micro-événements et mini-épisodes que sont les esthésies, et permettant de voir en détail en quoi les paramètres et les caractéristiques de la présence sont affectés par la véhémence ;
- une synthèse, mettant en lumière ce que ces multiples *moments* ou états de la présence programment comme évolution identitaire pour les narrateurs, des « parcours de vie » (quêtes englobantes des romans) tracés dans chaque roman pour en dégager l'évolution syntagmatique et confirmer le passage de la véhémence à l'humilité ;
- un portrait des stratégies identitaires déployées par ces mêmes narrateurs pour négocier avec les présences de l'autre, montrant que la véhémence de la présence trouve son couronnement et son illustration la plus englobante dans la lutte d'une identité pour la préservation de son intégrité et de sa condition paratopique.

La même méthodologie préside à chacun de ces chapitres et sections : une fiche, dont je fournis le modèle en annexe à la thèse¹⁷, a été remplie au moment de la lecture de chacun des textes de Djian publiés entre 1981 et 1988, fournissant un réservoir inépuisable (et impossible à exploiter dans son entièreté) de matière textuelle en lien avec l'un ou l'autre de mes angles d'analyse. Ainsi, les exemples et passages que je citerai en livrant mes résultats seront choisis pour leur pertinence en regard de mon argumentation, et présentés, dans la mesure du possible, suivant une progression chronologique, un balayage toujours recommencé entre 1981 et 1988, à l'image de l'aiguille du potentiomètre sans cesse à la recherche du bon point de contact, de la « bonne fréquence », image que Djian lui-même a employée pour décrire le travail de l'écriture, lors de mon entretien avec lui à Paris, au printemps de 2011. Quelques extraits, qui viendront étayer plusieurs aspects importants du développement, en sont également reproduits en annexe¹⁸.

V. La difficile question du corpus

L'hypothèse initiale de ma thèse touchait à une périodisation de l'œuvre de Djian en un temps de la véhémence (1981-1988), un temps de l'inquiétude (1989-1998) et un temps du deuil (2000-2017), que je souhaitais valider par l'étude de l'évolution de l'écriture à travers ces trois âges. Ce n'est plus le cas à présent : l'ample territoire critique que j'avais envisagé de consacrer à l'œuvre romanesque de Philippe Djian m'est désormais inaccessible, pour toutes sortes de raisons. Le projet initial, qui se voulait exhaustif dans ses visées descriptives et analytiques, s'est révélé trop imposant. J'ai traversé un océan pour aller dépoussiérer de vieux journaux, j'ai serré la main d'Antoine Gallimard rue Sébastien-Bottin pour ensuite m'entretenir avec l'éditeur actuel de Djian, Thomas Simonnet, j'ai interviewé l'auteur lui-même et participé à des colloques pour parler de mes travaux sur son œuvre, j'ai bâti des tableaux, des classements et des bibliographies de sa réception

¹⁷ Annexe 1 ; *infra*, p. 258.

¹⁸ Annexe 4 ; *infra*, p. 262.

INTRODUCTION

critique, pour me rendre compte, à la fin, que je ne pouvais pas tout dire. J'ai dû resserrer mon champ d'investigation.

J'ai retenu de mes lectures de certains penseurs et théoriciens de la littérature, de l'herméneutique et de l'esthétique, chez Ricœur¹⁹, Steiner²⁰, Jauss²¹ et Todorov²² notamment, des principes touchant à la nécessité, pour qui mène une étude littéraire, de reconnaître et d'afficher les limites de sa démarche, son statut second par rapport au texte, l'humilité que cette place d'interprète commande. C'est dans cet esprit, celui d'une explicitation de ma position de lecture, que je justifierai à présent le réaménagement que j'ai apporté au corpus de textes étudiés dans cette thèse.

Je n'entrerais pas dans le débat sur ce qu'il est advenu de l'écriture de Djian au début des années 1990 et ensuite. Certains *scenarii* sont devenus répétitifs, par exemple... La véhémence des débuts a curieusement laissé place à un auteur insoucieux de principes élémentaires comme, par exemple, de penser aux lecteurs qui le suivent de livre en livre, ou pour le dire autrement, de *craindre la redite*. Cela entraîne nombre de répétitions

¹⁹ Dans *Du texte à l'action*, le philosophe « [n]on point [d']imposer au texte sa propre capacité finie de comprendre, mais [de] s'exposer au texte et [de] recevoir de lui un soi plus vaste, qui serait la proposition d'existence répondant de la manière la plus appropriée à la proposition de monde » (Ricœur, 1986, 117).

²⁰ Dans la traduction française de son essai *Real Presences. Is there anything in what we say?*, intitulée *Réelles présences* (1991 [1989]), l'herméneute George Steiner se désole d'une tendance, qu'il constate dans les pratiques discursives de notre temps et spécialement dans la sphère académique, au parasitage de l'œuvre par le commentaire; en contrepartie, Steiner livre un essai qui vise principalement à redéfinir l'herméneutique (ce mot « habité par le dieu Hermès, patron de la lecture [...], patron également de la résistance qu'oppose le sens à la mortalité ») comme « mise en pratique d'une compréhension responsable, d'une appréhension active » (Steiner, 1991, 24-25), et « réponse » à une attente de l'Autre. Dans ses entretiens avec Ramin Jahanbegloo, Steiner insiste sur la « primauté et la priorité de l'œuvre sur le commentaire », qui oblige à une « réponse interprétative » à la fois *answerable* et *responsible* (Steiner, 1993, 14).

²¹ Parmi les nombreuses mises en garde de Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, on trouve celle-ci : « Toute compréhension scientifiquement contrôlable inclut avec nécessité la reconnaissance de ses propres limites : cette maxime de l'esthétique de la réception s'applique à la réception des œuvres du présent aussi bien que du passé » (Jauss, 1979, 251).

²² Même à un moment fort de l'arrivée de l'approche structuraliste dans les études littéraires, Tzvetan Todorov ne se gênait pas pour faire état de ses scrupules et pour ouvrir d'autres débouchés à l'analyse : « Ceci nous amène à aborder le problème de la valeur explicative de notre présentation : il est évident qu'une description qui ne peut pas en même temps nous fournir une ouverture sur les interprétations intuitives que nous donnons au récit, manque son but » (Todorov, 1981 [1966], 143); cf. TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », in COLLECTIF, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil [Communications, 8], 1981 [1966], pp. 131-157.

INTRODUCTION

involontaires et une confusion de voix qui se renvoient un écho brouillé et transversal, d'un texte à l'autre.

Ce tournant, entrepris avec *Échine* (1988) qui clôt le corpus réduit sur lequel je me pencherai dans le présent travail, se traduit par un changement dans la qualité de l'écriture de l'auteur, et n'est sans doute pas étranger à son renoncement à toute « ambition littéraire²³ » (Djian, 1993). Comme en témoigne une interview donnée à un journaliste après son arrivée chez Gallimard en 1993, cette ambition que présuppose la simple idée de construire une œuvre en littérature, de veiller à sa postérité et autres rêveries (stratégies de positionnement), Djian affecte n'en avoir cure.

Ce fut un réel problème que de me débattre avec cette affaire d'« ambition littéraire ». Feintes du discours, positionnement public qui est aussi une dissimulation, discordances dans le message... Première question soufflée à la conscience soucieuse : est-il abusif de penser que tout écrivain a, au départ, une petite idée derrière la tête? De postuler, avec Maingueneau, qu'ils sont tous « voués [...] à penser que quelque chose fait défaut à l'archive littéraire : *leur* œuvre » (Maingueneau, 2004, 128 ; c'est lui qui souligne)? Le principe premier de la création artistique ne serait-il pas de constater qu'il manque quelque chose au monde et de se croire celui ou celle qui doit le faire jaillir de ses propres mains? Là réside, il me semble, le sens de la démarche créatrice.

J'ai donc choisi de me limiter à la portion de l'œuvre romanesque de Djian qui me paraissait la mieux dynamisée par cette impulsion créatrice et cette recherche d'écriture, portion qui correspond à la période véhémente, soit les six titres suivants : *Cinquante contre un* (1981 (nouvelles)), *Bleu comme l'enfer* (1982), *Zone érogène* (1984), *37°2 le matin* (1985), *Maudit manège* (1986) et *Échine* (1988)²⁴. La véhémence agit ici à plusieurs niveaux de la représentation, à commencer par la vive ambition, qui préside à sa construction, d'écrire différemment. À compter de 1988, l'auteur réduit sensiblement ses

²³ Alors que ses premiers romans en regorgeaient remarquablement.

²⁴ Toutes les références à des passages de ces six ouvrages seront systématiquement indiquées par un sigle formé des initiales de leur titre, suivi du numéro de page; ainsi, par exemple : (CCU, 34); (BCE, 34); (ZE, 34); (37M, 34); (MM, 34); (E, 34).

INTRODUCTION

attentes par rapport à lui-même et renonce aux fastes de l'ambition littéraire, s'engageant du même coup dans la représentation quelque peu paresseuse – sous couvert d'écriture elliptique – de personnages veules, sans grand ressort face à l'inquiétude qui les afflige.

Enfin, Philippe Djian n'est pas qu'un cas historique intéressant, propre à susciter la curiosité des historiens de l'édition (Bouvaist, 1994 ; Simonin, 1998 ; Mollier, 2008 ; Bessard-Banquy, 2005), c'est aussi un écrivain intéressant. Sa place dans la littérature contemporaine, il faut la dire : cet objectif me tient d'autant plus à cœur qu'une pareille prise sur une œuvre ne saurait m'être accordée une nouvelle fois, et que ne pas aller au bout serait de l'ordre du gâchis, dont je peux dire que j'ai une sainte horreur.

Je souhaite, à la suite de Catherine Moreau, que ce travail puisse en inspirer d'autres, et que de nouveaux spécialistes se penchent en détail sur la période plus récente de l'œuvre de Djian et en décrivent *in extenso* la valeur. Quant à moi, sa production des années 1980 m'est apparue bien suffisante pour tenter d'expliquer quel impact cet auteur a pu avoir sur la littérature française contemporaine.

PREMIÈRE PARTIE

La place des autres

PREMIÈRE PARTIE

La place des autres

C'est le but, secret ou manifeste, de bien des écrivains que de vouloir trouver leur singularité et laisser leur marque, imposer leur identité d'auteur. Mais, sur ce chemin, il faut compter avec la présence des autres, qui ne peuvent manquer de faire surgir quantité d'obstacles ou, ce qui est pire, d'opposer une fin de non-recevoir à cette revendication. Pour cela, et parce que ce jeu-là se joue à plusieurs et non en solitaire, l'auteur n'a d'autre choix que d'adopter un « certain mode de présence/absence dans la société » (Maingueneau, 2004, 103), de façon à pouvoir mettre en valeur son écriture comme le produit d'une « différence active, sans cesse retravaillée, renégociée, une différence que le discours est voué à la fois à conjurer et à approfondir » (Maingueneau, 2004, 103). Selon Dominique Maingueneau, en effet, l'un des aspects centraux de l'activité de l'écrivain serait de creuser, de déployer, de renégocier sans cesse les conditions particulières qui constituent sa *paratopie*, cette « [l]ocalité paradoxale [...] qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser » (Maingueneau, 2004, 52-53).

Le but vers lequel tend chaque roman de Djian à ses débuts serait de proclamer cette différence, cette paratopie qui en affecte tant le contenu que la forme, qui infléchit tant les stratégies de positionnement au sein du champ littéraire que la façon même dont l'écrivain mène sa vie en tant que *personne* (Maingueneau, 2004, 103). Mon argument central sera ici de proposer que la *manière* de cette revendication, la façon dont elle se déploie à travers les représentations symboliques que constituent les personnages, les modes d'énonciation dont elle se dote, tout comme la place qu'elle entend réserver à l'autre, consiste en la *véhémence*. En d'autres termes, pour pouvoir se dire écrivain, identité à laquelle il aspire, Djian donnera vie à des formes de présence, présence qui sera véhémente ou ne sera pas. Claquer une porte, boire une bière, refuser une entrevue, discuter avec un ami : tout aura, chez lui, valeur de manifeste, réclamant le droit d'exister tel qu'il est, se sachant capable de susciter chez le public l'émotion esthétique qu'il recherche lui-même avec passion : « [Lecteur, s]i tu aimes une seule de ces pages, c'est que je suis un grand écrivain » (ZE, 269). Ce que disant, et confiant au lecteur le pouvoir de le consacrer, Djian, ou ses avatars fictionnels de l'écrivain ambitieux, court-

circuite les canaux réguliers d'une consécration légitime – l'institution, *normalement*, se réserve le privilège de sacrer un auteur –, ce qui expliquera certains problèmes qu'il rencontrera avec les détenteurs de l'autorité littéraire.

Être un écrivain à sa manière, à son goût, alors qu'il n'a pas le profil de l'emploi : voilà le désir qu'exprime la première période de l'œuvre de Djian. La présence des autres, avec laquelle il est forcé d'interagir et qui tantôt lui nuit, tantôt l'appuie dans cette quête, remotive de façon constante sa véhémence.

Pour éviter l'écueil d'une interprétation qui ferait l'économie de l'ancrage de l'œuvre dans la situation qui l'a vue paraître, ce premier volet de l'analyse poursuit deux objectifs : celui d'apporter une base explicative à la véhémence qu'il s'agira de dégager tout au long de la thèse ; et celui de faire ressortir les principaux aspects du contexte de production et de réception des romans examinés. Adoptant une perspective externe mais me permettant de courts plongements à l'intérieur des textes auxquels il s'agira d'accorder la première place, je tâcherai ici de préciser le rôle que l'hétérogénéité, dont je détaillerai la composition, a pu jouer dans l'avènement d'une présence véhémente. Relevant de l'explication, cette première partie portera sur l'historicité de l'œuvre de Djian et exposera les multiples rôles qu'y joue le monde²⁵, qui contribue activement à son sens.

Au terme de cette partie, nous aurons parcouru un premier trajet à travers la véhémence de la première période de l'œuvre de Djian. Nous saurons d'où provient Djian et comment il est venu à l'écriture ; nous observerons les diverses idéologies qui travaillent l'énoncé et l'énonciation, les innervent d'un sens oscillant entre la sympathie envers les éprouvés du monde et la volonté d'en découdre avec certains acteurs de désordre ; nous connaissons les acteurs, visibles si l'on procède d'un angle bourgeoisien, invisibles si l'on convoque la notion mainguenaldienne de « tribu invisible²⁶ », qui ont contribué à l'émergence d'une parole littéraire forte ; nous verrons

²⁵ J'entends ici le monde de l'action, soit la réalité, le champ pratique, dont chaque roman présuppose les structures de sens et auquel répondent les différentes modalités de la présence.

²⁶ Selon Maingueneau, en effet, « [i]l existe ainsi nombre de "tribus invisibles" qui jouent un rôle sur l'échiquier littéraire sans pour autant avoir pris la forme d'un groupe constitué. En outre, tout écrivain s'inscrit dans une tribu d'élection, celle des écrivains passés ou contemporains, connus personnellement ou non, qu'il place dans son panthéon personnel et dont le mode de vie et les œuvres lui permettent de légitimer sa propre énonciation. Cette communauté spirituelle qui se joue de l'espace et du temps associe

à quelles visions de la littérature et de ses modes de circulation dans la société le texte djianien se confronte et se pique. Parce que le mérite d'une communication littéraire réussie revient en fait à un ensemble d'acteurs, visibles et invisibles, il faut rendre justice à l'hétérogénéité qui fait, parmi d'autres facteurs, la richesse d'une œuvre.

Dans un texte paru dans *Le Monde des livres* en mars 2010, intitulé « Être “de parfaits chasseurs” », Djian, défenseur de la contemporanéité, place au premier rang des qualités de l'écrivain une aptitude à « saisir au vol » la « vibration », « une fréquence, une rumeur, une empreinte spécifique à une époque ». Il justifie cette valeur notamment par le discours suivant : « *Ici et maintenant* est un produit radioactif destiné à envahir l'organisme. Tourner la tête, l'ignorer, lutter contre les mutations, etc., s'avère non seulement vain, dérisoire, mais d'une drôlerie irrésistible » (Djian, 2010b ; c'est lui qui souligne). Conséquemment, c'est au nom d'une volonté d'élucidation et de compréhension du monde que son œuvre et son parcours entrent en dialogue avec l'époque, la société et la culture contemporaines. Dans cette première partie, j'examinerai donc le devenir historique d'une présence pour voir comment elle s'est inscrite dans le discours social et la réalité. Ultimement, il entre dans l'histoire de cette identité créatrice et de cette présence à l'écriture quelque chose en provenance d'autrui, comme une présence à la présence de l'autre, grâce à l'accueil, hostile ou hospitalier, que ce tiers réserve aux textes publiés.

des noms dans une configuration dont la singularité ne fait qu'une avec la revendication esthétique de l'auteur » (Maingueneau, 2004, 75).

I. Antichambres

i. Origines

Les travaux rigoureux du biographe David Desvérité ayant mené à la publication de *Philippe Djian en marges : biographie* (Desvérité, 2014) me dispensent de l'effort de présentation et de reconstitution historique de la vie de l'auteur. Néanmoins, pour la bonne intelligence de ce qui va suivre, il importe de revenir rapidement sur certains faits.

Philippe Djian, né à Paris en 1949, a des parents biologiques et des parents en écriture – à l'instar de tous les écrivains. Il est né d'une mère catholique issue d'une famille bourgeoise et conservatrice, et d'un père juif – même combinatoire confessionnelle que les parents de son « second père », en écriture cette fois, Jerome David Salinger²⁷ – né en Algérie, lequel a difficilement pu trouver sa place au sein de sa belle-famille. Voilà le premier signe ambigu d'une identité et d'un parcours que le discours construit et articule selon une logique dialectique de synthèse d'éléments antithétiques, une logique « médiane » de l'entre-deux. Dans *Les règles de l'art*, le sociologue Pierre Bourdieu affirme, au sujet des agents qui présentent les « propriétés des dominants *moins une* », qu'une « identité sociale mal assurée et contradictoire prédispose en quelque sorte à occuper la position contradictoire de dominé parmi les dominants » (Bourdieu, 1992, 316). Ce sera bien là la position, celle de « dominé parmi les dominants », longtemps occupée par Djian dans le champ littéraire français. L'appartement de la rue Taylor, dans le 10^e arrondissement, abrite les deux parents, les trois fils ainsi que le grand-père maternel, représentant autoritaire d'un « monde de dégénérés » (Djian, 2010d, 37), celui de la droite de l'entre-deux-guerres, et source de terreur pour l'aîné des trois garçons, Philippe. Le ménage consacre une étagère aux livres ; sitôt qu'un nouveau livre y prend place, on en soustrait un autre, et ainsi de suite. Confiant ceci²⁸, et ajoutant qu'il n'est « pas tombé dedans quand il était petit », Djian

²⁷ Voir « C'est comme si j'avais perdu deux fois mon père », texte de Djian paru dans *Les Inrockuptibles* du 3 février 2010, à la suite du décès de Salinger.

²⁸ Dans « Philippe Djian face à ses phrases » (2009), 2/2, [vidéo en ligne], à partir de 14 : 30, disponible à l'adresse url : <http://www.dailymotion.com/video/x8cxdc>

se montre volontiers démunie d'un rapport légitime à la culture. L'environnement familial semble s'être révélé inapte à introduire le jeune Djian à la culture littéraire.

Il en va tout autrement de l'univers auquel l'introduiront l'adolescence, le milieu scolaire et les premières expériences de travail. À Paris, des personnes l'ont effectivement poussé vers le métier d'auteur, et des événements surviennent qui formeront l'origine de la longue « vocation énonciative²⁹ » de Djian.

D'abord, l'ami Jérôme Equer, rencontré en classe de quatrième au Lycée Turgot et fleurant bon l'air de Morzine, se lie dès le début avec Djian, à qui il impose comme condition de leur amitié « l'obligation d'une correspondance quotidienne » (Djian et Flohic, 2000, 68-80) et d'autres exercices d'écriture. Démontrant une habilité déconcertante pour la littérature, Equer fait figure de juge intimidant qui force le jeune Djian à soigner son écriture. Il amène ce dernier vers les grandes lectures fondatrices et vers le mode de vie idoine : libations nocturnes, rites initiatiques du jeune homme, voyages. Dans le même temps, une littérature nationale étrangère, de l'autre côté de l'océan Atlantique et d'abord représentée par des écrivains comme Salinger, Melville et Kerouac, éveille Djian avec brutalité³⁰ à la magie de l'art littéraire et le conduit vers les « plus grandes émotions » qu'il lui ait été donné de vivre. Cette double naissance et cette double ascendance, hexagonale et étatsunienne, le place d'entrée de jeu au milieu d'une tension entre un *ici*, tôt conspué, délaissé, puis retrouvé, et un *ailleurs* à aimer, à explorer, à habiter.

Entretiens, un professeur de seconde, nommé M. Belval, ahuri d'admiration devant l'œuvre de Faulkner et qui semble-t-il pleurerait en expliquant les opéras de Wagner à ses élèves (voilà qui était plus propre à émouvoir Djian que les analyses du cursus littéraire), invite les jeunes comparses chez lui, pour boire sec et discuter de littérature, les encourageant dans la voie qu'ils semblent vouloir suivre (à l'époque, Equer se prend pour Fitzgerald et Djian pour Hemingway) et prophétisant, un jour, que

²⁹ D. Maingueneau définit la vocation énonciative comme le « processus par lequel un sujet se "sent" appelé à produire de la littérature » (Maingueneau, 2004, 119).

³⁰ Dans *Ardoise*, Djian évoque ces premières lectures par l'image d'une « blessure qui aurait quelque chose d'amical » (Djian, 2010d, 8).

Equer sera écrivain et Djian, journaliste (Djian et Ezine, 1996, 20). C'est l'inverse qui s'est produit.

Enfin, et toujours à la même époque (la seconde moitié de la décennie 1960), l'intervention du protecteur Jean Denoël, employé du haut secrétariat des Éditions Gallimard, aura un impact important. L'un des éléments de la légende publique de Djian les plus tenaces – et qu'on entretient à sa place depuis longtemps – concerne les nombreux « petits boulots » qu'il a exercés. Les quelques écrivains qui lui ont appris les pouvoirs de la littérature lui ont également professé (par l'exemple) qu'il était possible d'être écrivain quand on avait d'abord été pompiste (Carver), postier (Bukowski), directeur du personnel à la Western Union Telegraph (H. Miller), ou n'importe quoi d'autre (Melville, Cendrars, Kerouac). Avant de devenir écrivain, Djian a été docker au Havre, commis de librairie à New York et chez Gibert, opérateur nocturne d'une guérite sur une bretelle d'autoroute, et surtout, bien avant tout cela, magasinier chez Gallimard (« éboueur chez les dieux, en quelque sorte » (Djian et Ezine, 1996, 67)), amené là par sa mère qui souhaitait l'aider à trouver un emploi.

C'est sa première entrée dans le « temple » (Ezine, 1993), au sous-sol de la rue Sébastien-Bottin. Bien qu'ayant côtoyé le « magot des défectueux » de la Pléiade (auxquels il ne trouvait rien de défectueux) et le « dépôt de l'esprit français en personne » (Djian et Ezine, 1996, 67), Djian a souvent dit ne pas avoir été tellement impressionné par les gloires littéraires vieillissantes qu'il avait coutume de rencontrer (Queneau, Leduc, Morand, etc.), et qui appartenaient à un autre monde que le sien. Cependant, il se liera d'amitié avec le vieux secrétaire du dernier étage, Jean Denoël. Qu'avait donc ce voisin de bureau de Brice Parain et d'Odette Laigle³¹ à aller courtoiser les jeunes garçons à l'entresol, à les emmener manger un morceau et à les encourager à écrire, à lui emmener des manuscrits? Et pourquoi cette mère qui, cherchant à pourvoir son fils d'un emploi, atterrit pile à la *Nrf*? Est-ce l'orbite gravitationnelle du sigle qui fait cela, ou les connaissances d'une bourgeoise? Quand Antoine Gallimard dira, au cœur de la polémique entourant le débauchage de l'auteur en avril 1993, que Djian « était attiré par Gallimard³² », il aura en partie raison.

³¹ DEGUY, Michel, *Le Comité : Confessions d'un lecteur de Grande Maison*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1988, p. 119.

³² GALLIMARD, Antoine, « Mon désir et le sien », *Le Nouvel Observateur*, 22 avril 1993.

Quoi qu'il en soit, la relation avec Jean Denoël permettra à Djian d'interviewer Lucette Destouches, veuve de Céline, et Henry de Montherlant pour le compte du *Magazine littéraire* (n^{os} 26 et 28, février et avril 1969³³), tandis que Jérôme Equer le pistonnera à *Détective*, un périodique populaire diffusé par Gallimard où le jeune homme deviendra rewriteur et auteur signant du pseudonyme de Dan Miller un feuilleton intitulé *Les Play-boys meurent seuls*³⁴. De cette expérience formatrice, et particulièrement à l'occasion d'une querelle avec le rédacteur en chef au sujet de l'emploi du terme « culotte » préféré au vocable « slip », l'auteur dit avoir appris que les mots n'étaient pas interchangeables et ajoute avoir trouvé là la source de l'horreur que lui « inspirent les bouquins qui ne sont pas "écrits" » (Djian et Flohic, 2000, 68).

À la toute fin des années 1970, Djian compose ses premiers écrits destinés à la publication – abstraction faite des travaux de journalisme et de rédaction tout juste mentionnés. En 1980, avec le souvenir net d'un vieillard qui lui avait permis d'interviewer L. Destouches et Montherlant, c'est chez Gallimard que Djian fait acheminer le manuscrit de *Cinquante contre un*. Il s'agit d'« histoires », tel que le sous-titrera le recueil en 1981, qu'il tape sur une machine empruntée, dans l'exiguïté de la guérite du péage d'autoroute où ne passe jamais personne et où il coule des nuits tranquilles et solitaires – un « site natif » qui a su assouvir, en temps utile, les pulsions romantiques de certains lecteurs. Les week-ends, il lit ses textes à des amis de passage et s'aperçoit qu'ils plaisent.

Une qualité de Djian? La sensibilité, très certainement, de même qu'une espèce de flair. Bien qu'il y ait une marge importante entre plaire aux amis et conquérir un large public constitué d'inconnus, l'homme de trente ans sent là une *possibilité de vie*. À cette époque, Djian n'a pas de métier stable ; il en a en fait plusieurs, qu'il pratique de façon sporadique. Désintéressé du journalisme, il se fond au prolétariat et s'imprègne de la vie particulière qu'implique le labeur manuel, tout en demeurant un lecteur gourmand. Mais, père d'un jeune garçon, il doit tenter quelque chose, il se voit même

³³ La première page de chacun de ces deux entretiens est reproduite dans l'annexe 2; *infra*, p. 259.

³⁴ La couverture du numéro présentant le tout premier épisode de cette collaboration hebdomadaire de sept mois est fournie en annexe à la thèse (annexe 3, *infra*, p. 261).

tirant sa dernière carte³⁵. Du fait de son tempérament sceptique, lui qui déclare, dans *Ardoise*, que la profession d'écrivain est un domaine « où le doute pousse comme de la mauvaise herbe » (Djian, 2010d, 73), il ne va pas jusqu'à espérer frapper le grand coup et décrocher le gros lot. Il n'empêche que pour lui, mot d'ordre à mi-chemin entre la poétique et l'idéologie, il *faut que ça marche, ici et maintenant*. Djian auteur, c'est de l'ordre du *success story*.

La personne qui a eu la plus grande incidence, dans l'histoire de l'écriture et dans ce parcours, est bien entendu Année Angevin, la femme de Djian. Elle est, à l'époque, la première lectrice. Dans ses entretiens avec Jean-Louis Ezine, Djian ne recule pas devant l'hypothèse selon laquelle il aurait fait tout ceci (écrire) pour, en premier lieu, séduire (et re-séduire, de façon continuelle) la femme avec qui il vit depuis plus de quarante ans. Et, en ce sens, Catherine Flohic, dans son livre d'entretiens avec Djian, fait ressortir tout ce qu'il entre de « séduction » (Djian et Flohic, 2000, 74) dans l'ensemble du processus créateur (au niveau des motivations premières). On peut dire sans trop de risque et sans verser dans la psychologie qu'il y a, chez cet auteur, un besoin de plaire.

En tout état de cause, le retour direct qu'il obtient de ses proches sur ses premières nouvelles tombe à point. Un manuscrit grossit et son auteur a déjà un destinataire en tête : le vieil homme avec qui il s'est lié d'amitié à l'âge de seize ans, lorsqu'il travaillait comme magasinier au sous-sol de Gallimard : Jean Denoël. Mais, à la déconvenue du jeune homme, M. Denoël est décédé lorsqu'arrive l'heure.

Christiane Baroche, alors lectrice chez Gallimard et œuvrant aujourd'hui encore, à travers son implication sur le jury du Prix du Jeune Écrivain, auprès des jeunes voix littéraires qui se cherchent, est pour sa part séduite. Des suites de son travail de passeuse, trois jeunes et dynamiques professionnels de l'édition, Bernard Fixot, Bernard Barrault et Betty Mialet, le sont à leur tour. Quelques mois seulement après la fondation des éditions BFB, le premier livre de Djian, *Cinquante contre un*, sort sur le

³⁵ Dans un entretien avec son ami Antoine de Caunes paru dans les *Inrockuptibles* de mai-juin 1987, il confie : « Dans la situation où j'étais, si je ne m'étais pas mis à écrire, je ne sais pas ce que j'aurais fait. J'avais exercé tous les petits boulots possibles, j'avais donc une espèce d'éventail d'expériences derrière moi qui faisait que je pouvais me mettre à écrire. Mais à ce moment-là, je savais que si je me ratais... (silence)... » (De Caunes, 1987).

marché le 15 septembre 1981. Une demi-douzaine d'organes de presse, éparpillés sur le territoire français, signalent une lecture, en quelques lignes. Patrice Delbourg, des *Nouvelles littéraires*, y va d'un article qui éveille l'attention de plusieurs (Delbourg, 1981). Quant aux éditions BFB, la courte notice qu'elles font paraître dans *Livres-Hebdo* (22 sept. 1981) se lit comme suit : « 11 histoires vécues par un homme qui laisse la vie le prendre au hasard. Un ton direct, rugueux et tendre pour ce premier ouvrage ». Dans une minuscule colonne de *Centre-Presse* ([Anonyme], 3-4 octobre 1981), un rédacteur anonyme annonce : « Un nouvel écrivain qui n'a pas fini de nous surprendre ».

ii. Une vie de l'écriture : l'an I d'une présence

On peut tirer, sous la forme d'une liste, les enseignements de ces « origines », et dire les motivations premières du sujet-auteur empirique Philippe Djian, en regard de son entrée en littérature. En résumé, s'il est devenu écrivain, c'est :

- pour gagner de l'argent (ce qui ne manque pas de piment, ni de « candeur » (Djian et Ezine, 1996, 181)) ;
- pour plaire à sa femme (et à quelques millions d'autres personnes, si possible) ;
- pour se bâtir un métier à sa mesure (affirmation d'une singularité dans la constituance énonciative, l'autodétermination identitaire et professionnelle, et tentative pour « enraciner l'écriture à la vie » (Djian, 2010d, 29)) ;
- pour rendre ce qui a été reçu des écrivains de sa « tribu invisible », en composant une littérature un tant soit peu à la hauteur, exigeante, de façon à « ne pas faire tache³⁶ » au sein de ce panthéon des écrivains admirés.

La quatrième donnée est évidemment non-négligeable. En 1981, Djian a 31 ans. Une fois lancé en écriture, il y croit vraiment, et il y va sérieusement : avec colère, énergie, ambition et talent. Avec véhémence.

³⁶ Tel que dit dans l'entretien qu'il m'a accordé en mai 2011. Voir l'annexe 4; *infra*, p. 263.

La question de l'âge reviendra à maintes reprises retenir notre attention. L'évolution de son écriture est étroitement liée à son évolution en tant qu'individu sensible aux changements de son environnement et de son propre corps. Les six livres qui composent le corpus, écrits entre l'âge de 30 ans et de 38 ans, laissent paraître une « conscience de plus en plus aiguë » de « la présence du corps » : « l'idée d'avoir un corps, avec tout ce que ça suppose de lourdeur et d'ennuis... mais surtout de lourdeur je crois, le fait d'être de plus en plus collé au sol. Ça vient avec l'âge » (Djian et Moreau, 1999, 37). Ainsi, à l'occasion de chacun de ses premiers livres, par une écriture sentie physiquement, traversée par une imposante *présence physique* et comme, par des voies détournées, collée à lui (à son corps), Djian plonge en profondeur dans l'identité de passage que ses héros, dont l'âge est toujours précisément noté, permettent d'incarner. Il poursuit son étude des « problèmes "basiques" du type à quoi je sers? pourquoi je suis là? où je vais? d'où je viens? » (Djian et Moreau, 1999, 38) par l'exploration d'une subjectivité pleinement actualisée, habitée, présentifiée notamment par « la médiation du corps » (Djian et Moreau, 1999, 38), des sens, du sentir, un peu comme si, à chaque livre, l'écriture célébrait son anniversaire en s'offrant une nouvelle percée dans les replis du temps et de la fiction.

Il est curieux de relire aujourd'hui ses tout premiers opus, brûlant du feu de la jeunesse, soit les « histoires » qui composent le premier recueil, *Cinquante contre un*, ainsi que le premier roman qui paraît moins d'un an plus tard, *Bleu comme l'enfer*. L'auteur a plus d'une fois décrié les vices de fabrication et les « effets de manche » (Djian, 2010c) de ses deux premiers livres, allant même jusqu'à refuser une réédition de *50 contre 1* dans la collection de poche « Librio » (Djian et Moreau, 1999, 62).

On y trouve pourtant de belles réussites. Ayant à cœur de montrer au plus tôt un morceau de cette « année 1 » de l'écriture de Djian, je ne tarderai pas davantage à en reproduire un long passage, tiré de la nouvelle « Je les ai tous enfoncés » :

Elle a dû penser que j'étais fou ou complètement idiot et, d'une certaine manière, ça l'a rassurée, je pesais plus grand-chose dans le Grand Combat, j'étais un jeune loup boiteux, je venais de lui montrer ma blessure. Ami, au-dessus de trois cent mille balles par mois, cette odeur de sang devient insupportable, crois-moi, c'est une guerre sans pitié, bien plus dégueulasse que l'autre, le sourire est une arme absolue, venimeuse, le danger est partout, c'est tous contre tous. La Paix a foutu le camp pour toujours, elle a jamais existé. Chaque chose engendre son contraire, mais le contraire de

notre guerre à nous, c'est le retour à la baraque, toute cette tristesse, les week-ends, les congés, la télé, ces moments où l'on ne fait rien que soigner ses blessures avant de repartir à l'attaque, s'habituer à la souffrance comme des chiens enragés et maigres, des chiens solitaires rongés par la fièvre, ouais, appelez ça comme vous voudrez, sur la petite pièce de la vie, on a PILE de chaque côté. Bon, ça nous regarde et on peut rêver. Mais y'a quand même des bons moments. Joie, ennui, bonheur, malheur, le rire et les larmes, ça va, ça vient, on change, c'est vraiment dingue, y'a jamais rien de définitif, le jour, la nuit, l'été, l'hiver, chacun son tour, ne vous endormez pas, je vous dis ça gentiment, ne vous endormez pas. (CCU, 31)

Le rythme haletant, la respiration au souffle court bien que toujours prête à reprendre et à continuer – à l'image de celle d'un coureur de fond – a été laissée de côté assez tôt. Mais Djian, dans ses deux premiers livres, y semble très attaché. Derrière un contrôle serré de l'écriture et une réticence à développer quelque idée – si intéressante soit-elle – que manifeste l'énonciateur de manière générale, les emportements ne peuvent manquer de surgir. Relâchant un surplus d'énergie trop longtemps contenue par ailleurs, ils permettent aux narrateurs, par l'embrayage sur le mode itératif, d'en dire un maximum et avec émotion (colère ou déception ou euphorie ou espoir), sur ce qu'ils connaissent de la vie, sur ce qu'ils ressentent au quotidien.

« À l'époque, j'écrivais contre. J'étais un jeune écrivain énervé », remarque Djian dans un article intitulé « Le métier d'écrivain est un travail d'artisan » paru il y a quelques années dans le magazine *Lire* (Djian, 2010c). *Cinquante contre un* est un premier état de la vitalité de son écriture, foisonnante, projective, figurative et discursive à la fois. Or la ligne de vie de cette écriture s'avérant l'objet premier qui a présidé à l'analyse des effets de présence qu'elle recèle, je me pencherai sur les nombreux éléments à mettre en lumière dans l'extrait cité.

La parabase qui sert de point de chute à cette envolée (« ne vous endormez pas, je vous dis ça gentiment, ne vous endormez pas »), est ironique à maints égards. Ce n'est pas devant une tirade d'un rythme aussi rapide que la somnolence est censée guetter le lecteur, mais plutôt devant l'énorme cliché – l'instabilité de l'être (« on change ») en lien avec l'alternance du jour et de la nuit, de l'été et de l'hiver – dont le narrateur est conscient d'user puisqu'il en tire une conséquence possible. Djian s'amuse donc, dès les premières pages de son œuvre, à l'idée d'un rapport au lecteur, qu'il sait

inévitables. La rencontre est consommée dès le début de *Cinquante contre un*, elle se mutera en aventure, connaîtra maintes péripéties. Il n'y a qu'à voir d'abord la qualité et la quantité des signes destinés à la co-énonciation : « Ami », « ne vous endormez pas », mais au sujet de « notre guerre à nous », je ne peux dire ce qu'il faut faire, « ça nous regarde », cela dit « gentiment ». Plus encore, le lecteur est invité à exercer son activité nominative : « appelez ça comme vous voudrez, sur la petite pièce de la vie, on a PILE de chaque côté ». Asyndètes, élision de groupes de mots : l'énonciateur délègue l'initiative de la parole et la reprend sans autre forme de procès, comme emporté au cœur d'une discussion enflammée dont il sait le co-énonciateur capable de combler les vides grammaticaux, syntaxiques et sémantiques.

Outre l'émergence d'une présence s'agitant à la surface du discours, celle de l'énonciateur turbulent, survient également le début d'une autre présence : celle d'un lecteur supposé, destinataire directement ou indirectement interpellé. Cette présence naît dans l'ironie : un lecteur n'est pas censé avoir voix au chapitre ; un lecteur ne s'attend pas à être convoqué en « ami », traité « gentiment », promu et inclus dans et par le discours ; un lecteur croyait lire une histoire et se retrouve devant un « speech » mi-politique, mi-poétique ; un lecteur n'a peut-être rien contre les digressions. Car c'est bien ce qui se cache derrière ce « ne vous endormez pas » : un discours implicite sur la digression, question esthétique qui soulève des enjeux considérables au sein d'une culture de l'*entertainment*, et que l'âge amènera à traiter avec une plus grande précaution, quand Djian souscrira de façon plus assumée à une telle culture, où incartades et longueurs ne sont pas de mise.

Parallèlement, l'instauration d'un climat perceptif caractéristique du champ de présence du sujet djianien : l'indication d'un *violent dehors* où fait rage une guerre de « tous contre tous », où « le danger est partout » et qui a fort à faire avec l'idéologie dominante, la bonne tenue financière (le « je » est alors commis dans une banque). De là l'emploi ironico-romantico-symboliste de la majuscule plantant le décor d'un monde en proie à un « Grand Combat » – livré au nom de l'ascension sociale soudain vue comme un curieux réflexe de survie –, un monde que « la Paix » a déserté. C'est là une des premières manifestations d'un paradigme dominant chez Djian : une *menace* permanente en provenance du monde extérieur, liée aux êtres et aux choses qui l'habitent, l'animent ; menace que Jean-Pierre Richard avait parfaitement sentie et qu'il

désignait par une « violence du percevoir » (Richard, 1990, 132). Cette idée de *violent dehors* constituera un élément important dans l'analyse du champ de présence des personnages de Djian.

Du point de vue idéologique, la tonique est également donnée pour l'ensemble des romans de la première période, qui ont pour principale (parmi d'autres) matrice fictionnelle récurrente, le *monde du travail* et, partant, les rapports humains inégalitaires qui s'y jouent. Univers toujours conflictuel, parfois anxiogène, climat tendu où un « sourire » peut valoir « arme absolue », où germe une colère explosive, le monde du travail placera, pour les six premiers livres, le sujet djianien *contre* les patrons et les dominants. Après tout, il préférerait nettement se consacrer à l'écriture. Il n'y a là pourtant qu'un aspect seulement du tableau large qu'échafaude le discours littéraire de Djian où, il faut le dire puisqu'il était question des rapports humains, les « bons moments » occuperont une place de choix, traversée de ces grâces tombant au milieu d'individus souffrants, de cet « enfièvrement du quotidien » (Richard, 1990, 145) qui leur rend la vie meilleure.

Marginal, le narrateur? Pas ici, pas forcément. Bien qu'il ne partage pas l'ambition (spécifique à l'univers du travail) de la majorité, et qu'en cela il soit porteur d'une « blessure » (l'imagination, une envie d'autre chose) qui le disqualifie (au chapitre de la sélection naturelle, métaphore du capitalisme), le « jeune loup boiteux » du texte tend à s'inclure dans la meute qui panse ses plaies durant « les week-ends, les congés » et devant « la télé », il reconnaît pour partiellement sienne « toute cette tristesse », prend part lui-même à cette « guerre à nous ». L'inclination individualiste, très prononcée chez Djian, a ceci de particulier qu'elle fait balancer la présence, la fait pivoter sur un axe qui serait le rapport à l'altérité, montrant un élan vers elle freiné par des stratégies de retrait. L'écriture de la subjectivité, chez Djian, jette partout des passerelles – aussitôt attachées, formant « ces liens sensibles et lumineux qui vous unissent à une personne » (ZE, 310), parfois rompues avec fracas, coups et blessures – vers autrui, pour devenir intersubjectivité ; ce rapport à l'autre, central en fait, connaîtra lui aussi maintes variations.

Djian a 31 ans, et une écriture en formation ; complexe, souple. Il ne s'agissait d'ailleurs que d'en fournir un premier aperçu, et non pas de prétendre que cet an 1 d'une

écriture contenait, en puissance, le noyau dur de ce qui sera développé ensuite. Il convient maintenant d'interroger la forme la plus diffuse, diluée, présupposée, parfois insoupçonnée de l'auteur lui-même, que l'hétérogénéité de son discours peut prendre, à savoir ses liens avec différentes idéologies et le rôle que celles-ci jouent dans la construction du sens.

iii. Au self des idéologies

Parce que l'autre informe la pensée et le discours de tout écrivain, et parce que Djian lui-même s'est fait un mot d'ordre, prépondérant dans sa poétique, de sa volonté d'enfermer son époque dans chacune de ses phrases, il faut examiner la façon dont s'inscrit la présence, parfois imperceptible mais toujours inéluctable, de cet élément externe que sont la société et les idéologies qui la composent. Support structurant procédant de multiples présupposés inconscients ou d'une vision globale et revendiquée du monde infléchissant l'*être*, le *dire* et le *faire* des personnages de Djian – et partant, leur véhémence –, l'idéologie constitue une donnée incontournable de l'hétérogénéité du discours romanesque de l'auteur.

Djian n'est pas un idéologue. Pour diverses raisons, il fut même taxé d'« anti-intellectualisme borné » (Bollon, 1986, 53), ce qui, dans le contexte français du 20^e siècle que plusieurs historiens appellent le *siècle des intellectuels*³⁷, revient déjà à le situer dans un certain secteur du spectre idéologique. La facture des romans de Djian demeure, à ce niveau, ambiguë, et au même titre que bien des aspects de son écriture, l'objet d'une évolution. Au départ, l'univers qu'il met en place a pu témoigner d'une appartenance à la contre-culture à laquelle s'est greffée, cependant, la promotion d'un individualisme constitutif de l'idéologie dominante de la fin du siècle. Puis, à compter d'*Échine* en 1988, les romans de Djian, plus conventionnels et moins décalés, mettent en scène les vicissitudes de gens plus aisés (bourgeois, membres de la classe moyenne) et accordent une place plus grande aux possédants au détriment des possédés. Cette

³⁷ WINOCK, Michel (1999), *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ») ; CHARLE, Christophe (1998 [1990]), *Naissance des « intellectuels »*, Paris, Éditions de Minuit ; RIEFFEL, Rémy (1993), *La Tribu des clercs. Les Intellectuels sous la V^e République*, Paris, Calmann-Lévy/CNRS Éditions.

évolution va de pair avec le changement graduel qu'a connu sa figure d'auteur, le faisant passer d'écrivain rebelle au « statut de classique contemporain de la maison Gallimard » (Tautz, 2006, 41)³⁸. Pour autant qu'il soit permis de se fier à un tel indicateur, le chanteur Renaud lançait en 2006 une chanson intitulée « Les Bobos » (pour *bourgeois bohème*), dans laquelle on trouve la ligne suivante : « Ils lisent Houellebecq ou Philippe Djian, les Inrocks et Téléràma ».

Une courte réflexion sur les paradigmes socioculturels en coexistence dans le monde qui informe – et auquel répondent – les romans de Djian, replacera ici les manières d'être au monde mises en mouvement dans les romans dans un contexte social et historique. Empruntant les trois portes d'entrée que sont la contre-culture, l'individualisme et le féminisme, elle montrera comment Djian, auteur d'une œuvre dédiée à son époque, entièrement arrimée, par un lien affectif, à la contemporanéité, traverse les mutations sociales qu'il consigne dans ses romans.

Contre-culture

Faisant aujourd'hui l'objet de discussions académiques nombreuses, le concept de contre-culture, apparu durant la seconde moitié du 20^e siècle, désigne une réalité polymorphe. Son principe fondateur, soit la généralisation à toutes les sphères de la vie courante de la contestation véhiculée, notamment, à travers des esthétiques de la rupture telles que le surréalisme, la culture pop ou la mouvance *trash* émergeant dans les années 1960, génère de façon continue des nouvelles manifestations qui en élargissent la définition. La pluralité de ses expressions artistiques et socioculturelles, dans le temps (historique) et l'espace (transnational), appelle à renoncer au singulier les directeurs de l'ouvrage collectif *Contre-cultures!* paru en 2013, qui cherchent à approcher un « phénomène pluriel, porté par le désir d'une transformation radicale de la société » (Bourseiller et Penot-Lacassagne, 2013). Conscient de l'absence de délimitations claires entourant un pan aussi vaste de l'histoire récente de l'Occident, Matthieu Rémy se risquait pour sa part, au moment où il lançait la réflexion préliminaire à un séminaire

³⁸ Djian attestait lui-même ce changement de position dans une entrevue parue dans *Le Soir* en 1998 : « Aujourd'hui, je fais partie du paysage. Je fais moins "tache" qu'au début. Ce sont d'autres qui servent de boucs émissaires. Je ne règle plus de comptes, j'ai passé l'âge » (Delaunoy, 1998). Encore une fois, « l'âge », ce phénomène symbolisant à lui seul l'évolution d'une présence...

interdisciplinaire tenu à l'Université Nancy 2 de 2010 à 2013, à avancer quelques précisions supplémentaires :

Tout en appartenant au champ des cultures contestataires, la contre-culture cherche à s'inscrire dans la vie quotidienne, à promouvoir un « vivre ensemble » alternatif. Elle renvoie au couple norme/transgression et à une dimension éminemment politique. [...] Ensemble flou, non structuré, la mouvance contre-culturelle revendique une part d'utopie et rassemble des individus rejetant tant la culture établie que toute idéologie. Elle refuse les valeurs et les normes de la société dans laquelle elle se meut au nom d'autres valeurs en prônant par l'exemple une manière de vivre et de concevoir sa vie en harmonie avec ses envies et son environnement. Surtout elle revendique son positionnement en marge, symboliquement et/ou physiquement de la société. » (Rémy, 2011)

Sans aller nécessairement jusqu'à « rejet[er] toute idéologie », ce qui serait contradictoire avec la promotion d'« autres valeurs », la contre-culture réinvestit l'aspiration commune à plusieurs mouvements esthétiques du 20^e siècle à *changer la vie*, et non seulement les arts. Sa double articulation, qui la fait se déployer autant dans un discours que dans un art de vivre, sied à merveille au rapprochement que tente de faire Djian par le dialogue constant qu'il établit entre l'*écrire* et le *vivre*.

Souvent perçu comme l'héritier de la *beat generation* (Bansal, 1994, iv), ou comme un « beatnik » (Amette, 1986 ; Bollon, 1986), ce qui est plus péjoratif, Djian menait une « vie pratiquement communautaire » (Djian et Moreau, 1999, 76) durant la période où il écrivait ses premiers romans, à Fitou, dans l'Aude, dans une « grande pièce » où il était constamment dérangé par « vingt personnes qui rentraient et qui sortaient » (Djian et Moreau, 1999, 61). La présence du groupe, de la tribu dissidente établie le plus loin possible de Paris et en rupture avec les standards de l'idéologie capitaliste dominante, se retrouve ainsi dans les romans à travers de nombreuses fêtes où les multiples formes de l'intoxication – pierre angulaire de l'avènement de la contre-culture – redoublent l'intensité des liens unissant les individus soucieux de mener une « vie en harmonie avec [leurs] envies et [leur] environnement » (Rémy, 2011), et au milieu desquelles les héros djianiens se comportent en électrons libres, tout individualistes qu'ils sont.

C'est que l'identification à cette communauté est, chez Djian, problématique. D'après Gilles Lipovetsky dans ses *essais sur l'individualisme contemporain* regroupés

sous le titre *L'Ère du vide* (1983), à qui l'individualisme contemporain apparaissait comme le signe probant d'un passage de la modernité dans la postmodernité, « [l]a discontinuité post-moderne ne commence pas avec tel ou tel effet particulier, culturel ou artistique, mais avec la prépondérance historique du procès de personnalisation, avec la restructuration du tout social sous sa loi propre » (Lipovetsky, 1983, 10). Parmi les multiples formes de marginalité cultivées par Djian au nom de sa souveraine individualité, il y a une double dissension, dans un premier temps par un écart par rapport à la norme sociale dominante, dans un second temps par la confrontation de plusieurs « procès de personnalisation » – des individus, en somme – au sein même de la tribu dissidente, ce qui laisse, au final, le héros plus ou moins seul avec lui-même, et heureux de l'être : « Ce qu'il y a de chiant avec les autres, c'est qu'ils ont leur vie, leurs problèmes, et ce fameux instinct de conservation » (ZE, 196).

Il ne faut pas pour autant oublier l'ancrage de l'œuvre dans les « discours de la contestation » (Rémy, 2011), illustré entre autres par les boulets anticapitalistes lancés par l'auteur, la représentation d'un monde interlope qui soigne ses bleus avec de la teinture d'arnica et la filiation avec la contre-culture littéraire (Miller, Kerouac – porte ouverte à la pensée Zen –, Bukowski, Brautigan, Thompson,) et la culture populaire (cinéma, télévision, chanson). La France du cadre moyen et de la « boss génération » (Vanier, 2002, 695), qui place la sécurité d'emploi et la réussite sociale au-dessus de tout, est chez Djian répudiée. L'univers de ce romancier est un univers violent, dur, âpre. Des silhouettes indéfinies, le « Ils » du pouvoir, qui président aux destinées des humbles, y exercent une tyrannie diffuse et banalisée, jamais menacées de voir la marche du monde mise en péril malgré leurs exactions, leurs pratiques de domination économique ou encore la discrimination raciale, comme dans le passage suivant de *Cinquante contre un*, où le héros passe des entrevues en vue d'obtenir un emploi : « On était trois à bander pour ce truc d'employé à la BARMS & C^o et y'avait un Noir parmi nous. Je dois dire qu'il a pas fait long feu, il s'en doutait et nous aussi. Vers midi, à la fin des tests, Ils ont posé sa feuille sur un coin du bureau, Ils l'ont même pas lue. Puis on a eu une heure pour déjeuner » (CCU, 17). Son univers, dans lequel entendre des voix, de l'avis d'un médecin, n'est pas plus inquiétant que de « pointer pendant quarante ans de sa vie ou [de] défiler derrière un drapeau ou [de] lire les comptes rendus de la Bourse ou [de] se faire bronzer avec des lampes... » (37M, 286), traduit bien l'effondrement des valeurs et la perte de repères exprimés dans la littérature du 20^e

siècle. La promotion de styles de vie alternatifs achève de lui donner sa couleur contre-culturelle en affichant un parti pris pour les perdants, les déshérités, les paumés et les parias, à l'instar des écrivains de la *beat generation*.

Des auteurs comme Claude Prévost et Jean-Claude Lebrun, dans leur essai sur les *Nouveaux territoires romanesques* (1990), lorsqu'ils cantonnent Djian dans le rôle de « coqueluche consentante de la “gauche branchée” », de héraut « du “desserrement *cool* des rapports sociaux” », commettent une réduction de sens contestable. La profondeur et la complexité des formes de la présence montreront bien plus que cela, bien plus qu'une « soumission à la mode » (Prévost et Lebrun, 1990, 48). Néanmoins, avec le départ de Djian et de sa famille, de Fitou pour Biarritz en 1986, et le tournant que prendra par la suite l'écriture de Djian avec *Échine* (1988), c'est à une distanciation nette vis-à-vis de la première tribu qu'il s'emploie, processus également enclenché par l'écho de la clameur publique née avec le succès que connaît l'auteur à ce moment-là de son parcours. Effarouché de rencontrer, au milieu des années 1980, la faveur de tant de lecteurs, contre-culture et grand public confondus, qui le reconnaissent comme « écrivain d'une génération », « écrivain rock », il aura eu cette réponse radicale : l'exil.

Je ne pouvais pas vivre ça. L'« écrivain rock », c'était horrible parce que j'étais plutôt d'une génération qui avait mis en avant l'individualisme. Moi, je suis un Indien : seul avec ma femme et mon fusil, c'est tout. Quand on m'a dit : « Tu es l'écrivain rock, l'écrivain de toute une génération », j'ai senti que je n'avais pas les épaules et je suis parti. (Djian, 2010c)

Pour faire place nette, il va mettre un océan entre lui et son pays en s'installant en Nouvelle-Angleterre, et se permettre les délices du pèlerinage littéraire en faisant un saut à l'étang Walden, site autrefois habité par l'idole H.D. Thoreau, l'individualiste par excellence.

Individualisme

À la perte générale de repères, Djian répond donc par la réaffirmation de valeurs à cultiver en soi et pour soi. Disant avoir fait de l'antique précepte « Connais-toi toi-même » sa devise – prenant soin d'ajouter que « c'est une bonne devise, ça » (Djian et Moreau, 1999, 70) –, il la renouvelle de singulière façon en lui donnant une visée éthique particulière (« Il n'y a pas tellement de choses qui vaillent la peine dans la vie

d'un homme, il ne faut jamais manquer une occasion de se donner à fond » (MM, 56)) et une verve bien à lui. Il faut lâcher le mot : individualisme ; culte de l'individu, de l'individualité ; égoïsme, culte du Moi.

Le suffixe *-isme* devrait être pensé dans le sens d'un *travail* : *travail* sur l'individualité, *travail* sur le moi ; comme on dit *travailler* ou *cultiver la terre*, ou *la foi*. Travailler l'individualité, c'est tenter de la connaître (projet gravement remis en cause au 20^e siècle), d'atteindre, à défaut d'une vérité, au moins une idée un peu juste de soi-même. Travailler le moi, c'est ajouter à cette phase introspective une phase de l'action sur soi, en l'engageant dans le temps, en tentant peut-être même de faire acquérir à ce moi de nouvelles qualités et ainsi permettre l'avènement d'une autre forme de soi³⁹. Djian rend compte de ce culte du soi en transposant en langage poétique et narratif sa propension à éduquer « tout l'homme » en lui, comme le résumait Jean Bédard dans un ouvrage sur la pédagogie de Comenius, philosophe du 17^e siècle : « les sens et la raison, l'entendement pur, la volonté, la main, la langue » (Bédard, 2005, 101). Il y a de tout ceci dans une page de Djian.

Je pense à deux qualités en particulier. La première, c'est une acceptation de l'absurde comme point de départ d'une carrière vers le soi (ses sommets, ses gouffres). La deuxième pourrait bien être, quant à elle, la grande oubliée de la modernité tant historique que philosophique qu'artistique, et porte le nom d'humilité. Ces deux qualités, le romancier Philippe Djian, selon l'individualisme égoïste qui est le sien, les a, à un moment ou à un autre de son évolution, tantôt incarnées, simultanément ou successivement, tantôt oubliées. Il va sans dire qu'une telle posture va déterminer la véhémence de la revendication esthétique : Djian est un écrivain qui se prévaut du style et de la liberté artistique avant tout, et qui se méfie des intellectuels : possibles relents de droite, ici. En revanche, le même écrivain n'abandonnera jamais tout à fait, amenant jusque dans ses romans des années 2000 les échos déformés et parfois étouffés d'une

³⁹ Par la lecture, selon Ricœur, il devient possible de cultiver cette ipséité et de mettre en place les « conditions d'émergence d'un soi autre que le moi » (Watteyne, 2011, 59), comme l'a rappelé Nathalie Watteyne dans la lecture et la synthèse remarquables de la pensée littéraire de Ricœur qu'elle a fait paraître en 2011 dans la revue *Études littéraires*, sous le titre « Paul Ricœur : des poèmes aux récits et des récits aux poèmes » : « De la *Philosophie de la volonté* en 1950 aux derniers ouvrages, les travaux de Ricoeur n'auront de cesse de montrer que ce sont les signes de la culture qui transforment le hasard de la naissance en destin de la personne : le moi narcissique fait place au soi réflexif par le détour des signes et la médiation de la lecture » (Watteyne, 2011, 66).

révolte inextinguible, la critique de la société capitaliste contemporaine ni la sensibilité militante héritée de Mai 68, même s'il semble se retrancher dans le cynisme. Dans la vie, il évolue à gauche ; dans ses livres, il se rapproche de la droite : individualisme, et à certains égards, conservatisme (entendu comme le contraire d'une lutte progressiste).

Le repli sur soi individualiste semble une solution palliative acceptable à l'impossibilité d'exercer une quelconque action sur un monde en crise, crise spirituelle, crise psychosociale, ou crise tout bêtement économique :

J'ai parcouru les gros titres. Je me suis vite rendu compte que ça allait toujours aussi mal. Par acquit de conscience, j'ai vérifié la date mais c'était bien un truc de la semaine. Il fallait donc se faire une raison, après toutes ces années la Crise était toujours là et à ce qu'ils disaient on filait tout droit à la catastrophe. Je me suis demandé quel effet ça ferait le jour où on s'en sortirait, qu'est-ce que ça viendrait changer pour des types comme moi de vivre dans un monde sans chômage, sans inflation, sans crise, est-ce que ça me rendrait plus heureux, plus libre, plus intelligent, est-ce que la Reprise allait soulever mon âme et apporter quelque chose à mon talent? Les types qui écrivaient ces articles semblaient vraiment paniqués mais qu'est-ce qu'ils auraient éprouvé à ma place, de voir que le monde allait peut-être résoudre ses problèmes mais sûrement pas les miens? Je suppose qu'avoir des couilles pour un écrivain c'est accepter de grimper seul dans une barque quand tout le monde prend le bateau. (ZE, 170)

Mais parmi les luttes politiques et idéologiques qui ont secoué l'époque de production et de réception de ses premiers romans, il en est une autre avec laquelle l'auteur entretient un rapport qui révèle un étonnant paradoxe, un de plus dans un parcours global qui fait mouche au cœur de toutes les formes de l'entre-deux.

Un entre-deux inattendu : Djian féministe ou anti-féministe?

L'œuvre romanesque de Djian dans son ensemble est un cimetière de personnages féminins. Une telle chose est-elle encore acceptable aujourd'hui? La réponse est non ; le corpus ne tient pas debout devant une lecture féministe. En plus de l'objectivation constante dont elles sont l'objet, les figures féminines, quoique dans plusieurs cas émancipées et remarquablement agentives, portent les vestiges d'une pensée différentialiste et essentialiste quant au système de sexe/genre⁴⁰, cet outil de

⁴⁰ *Lent dehors*, publié en 1991, fournit plusieurs exemples de stéréotypes : « Durant de longues années, je m'imaginerais que la Femme était le mystère absolu. Aujourd'hui c'est moi, qu'en tant qu'homme, j'ai du mal à comprendre » (Djian, 1991, 44); « je crois que je peux comprendre à quoi sert une femme, mais

réflexion et d'analyse permettant de déconstruire les dérivations sémantiques, symboliques et sociales qui sclérosent les rapports intersexuels et coupent certains sujets de leur identité sexuelle en les forçant à performer des rôles préétablis en fonction de leur sexe biologique⁴¹. Comment expliquer pareil positionnement d'un auteur dont ses relations avec les sphères de la contre-culture auraient dû faire l'allié objectif du féminisme?

Djian ne parvient pas à réviser l'imaginaire suranné et les mécanismes de domination trop longtemps imposés au soi-disant deuxième sexe, qu'il contribue au contraire à codifier de plus belle. Qu'elles mettent le feu à la réalité, qu'elles soient celles par qui le mal arrive ou qu'elles soient victimes de violences physiques ou sexuelles, les figures de femmes émanent d'une vision tantôt réductrice, tantôt idéalisée, en tout cas homogénéisante. *Zone érogène* est le roman du corpus le plus délinquant à ce chapitre. La réification du sujet féminin ne pourrait se manifester plus clairement : « elle a tiré sur son slip, mais sans la moindre élégance, c'est dommage, j'ai pensé, c'est dommage quand une fille vous met pas l'eau à la bouche, c'est dommage quand elle oublie sa force » (ZE, 96) ; il n'en va pas autrement de la misogynie justifiant sa brutalité par le désordre qui habite l'élément féminin : « j'ai jamais frappé une femme mais j'en ai cramponné quelques-unes, je sais comment m'y prendre, il faut y aller franchement, il faut leur foutre un peu la trouille sinon c'est pas la peine d'essayer, vous vous en sortirez mal » (ZE, 99). On a là tous les ingrédients d'un nouvel épisode de l'immémoriale guerre des sexes. C'est cependant avec une colère et une agressivité caractéristiques d'un mouvement masculiniste qui a aujourd'hui fort mauvaise presse que le héros osera dire à sa copine Nina, qui vient de le faire cocu, le peu de bien qu'il pense des transformations sociales amenées par la lutte féministe : « T'es une fille avec des idées modernes, j'ai dit... Mais tu peux pas savoir à quel point ces idées-là me font chier » (ZE, 201). Nul ne songerait à nier la tonalité misogyne de pareilles déclarations.

un homme, à quoi sert-il au juste? Que signifie : je suis un *homme*...? » (Djian, 1991, 63); « pour les hommes c'est différent, ce n'est qu'en vieillissant que la patience leur vient en aide » (Djian, 1991, 364).

⁴¹ Voir, par exemple : LAHIRE, Bernard, « Héritages sexués : incorporation des habitudes et des croyances », dans BLÖSS, Thierry (dir.), *La dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, PUF, 2001, p. 9-25; GOFFMAN, Erving (2002 [1977]), *L'arrangement des sexes*, traduit par Hervé Maury et présenté par Claude Zaidman, Paris, La Dispute/Snédit et Cahiers du Cedref/ADREF, 116 p.

Et pourtant, pourtant... Djian accorde une place au féminisme, consigne cette lutte dans ses romans, donnant la parole à de nombreux personnages de femmes placées sur la voie de la libération et l'émancipation (« tu crois qu'on a besoin d'avoir un mec qui nous prenne par l'épaule pour aller bien? » (ZE, 239)). De fait, un large public féminin y a adhéré. C'est dire que le point de vue de l'auteur sur cette question s'avère ambigu. Certains passages de ses premiers romans témoignent d'une sympathie, voire d'une solidarité envers le mouvement des femmes.

S'étant travesti en jolie blonde et rebaptisé Joséphine pour aller braquer une banque, le héros de *37°2 le matin* fait l'expérience, étendue sur une dizaine de pages, de la vie dans la peau d'une femme. Le braquage tourne au vinaigre et Joséphine tire une balle dans le gros orteil du chef des agents de sécurité – dont l'apparition est précédée par les paroles rapportées de son échange de couloir avec ses collègues, qui le catégorisent en un rien de temps : « Elles ont toutes mal au crâne un jour ou l'autre... Mais quand tu poses ton fric sur la table à la fin du mois, t'as pas remarqué qu'elles demandaient jamais d'aspirine...? » (37M, 300) –, en signe de vengeance pour les continuelles, petites et grandes agressions perpétrées par la misogynie ordinaire :

– Espèce de sale petite pute! il a fait. Le jour où je te retrouverai, je commencerai par te faire sucer ma bite!!

Je lui ai fait sauter les dents de devant en lui enfonçant le canon dans la bouche. J'étais une sale petite pute ombrageuse. Mais je faisais ça aussi pour toutes les filles qui ont mal au crâne, les Maria et toutes les autres, toutes mes sœurs de misère, toutes celles qu'on forçait, toutes celles qu'on faisait chier dans le métro, toutes celles qui avaient trouvé sur leur chemin un type comme Henri, je jure que si j'avais eu les miens sous la main je lui aurais fait bouffer toute une boîte de Tampax. Quand je vois certains types, parfois, j'ai envie de donner ma bénédiction à toutes les femmes du globe, je sais pas ce qui me retient. (37M, 302)

Bien entendu, il n'y a pas que dans les pics de violence que l'évolution de la condition des femmes est affirmée, mais également dans les détails saugrenus de la vie de tous les jours, qui frappent la conscience du sujet masculin et le conduisent à noter l'influence de ces transformations sur la marche du monde :

Il y avait des urinoirs rose indien suspendus au mur. J'ai choisi celui du milieu. Chaque fois que je me retrouvais devant un de ces engins, je

repensais à cette blonde d'un mètre quatre-vingt-dix⁴² qu'il m'avait été donné de surprendre, un jour, à califourchon là-dessus et qui m'avait souri en disant vous inquiétez pas, je vous rends votre machin dans une petite minute. J'oublierai jamais cette fille, c'était l'époque où l'on parlait beaucoup de la libération de la femme, on nous rebattait les oreilles avec ça, mais c'était cette fille-là qui m'avait fait la plus grosse impression. Il fallait bien reconnaître que quelque chose avait changé. (37M, 230)

Les procédés conscients inscrivent le narrateur djianien dans une adhésion, quelquefois tiède, au mouvement de libération des femmes, tandis que des généralités oiseuses, des simplifications spécieuses sur la Femme ou carrément des gestes de violence, paraissent surgir de façon inconsciente ou être dictées par l'émotion. La tentative de la spécialiste Catherine Moreau, dans sa thèse de 1998, de rattacher la lutte du masculin et du féminin à une sorte d'entité englobante androgyne en mal de l'unité perdue et cherchant l'équilibre de ces deux forces, ne parvient pas, à mon sens, à atténuer le manque de distance critique avec lequel Djian a longtemps promulgué des discours réducteurs sur les femmes. Perméable aux courants du réel, Djian l'est certainement, et se veut tel ; il n'est pas un idéologue, disais-je plus haut, et ne remet pas toujours en question les présupposés hétéronomes qui modèlent sa vision du monde. C'est ce qui donne son importance à la présence des autres dans la composition de son écriture hétérogène, et accentue le sentiment d'une présence brute constamment en réaction avec les signes qui l'entourent.

⁴² Ce qui correspond peu ou prou à l'allure physique d'Année (Anne-Marie) Angevin, la femme de l'auteur; peut-être sommes-nous en présence d'un « auto-biographème » (K.-Orecchioni, 1999, 196), faisant écho au désir de séduction évoqué dans la première section de ce chapitre?

II. Histoires d'édition

Le projet a été lancé de tenter de mesurer l'importance historique réelle de l'œuvre de Djian. Il est utile pour commencer de savoir que le parcours de cet auteur constitue un cas étudié, souvent hâtivement il est vrai, par plusieurs historiens du livre, tels qu'Anne Simonin (1998), Jean-Marie Bouvaist (1993), Olivier Bessard-Banquy (2009) et Jean-Yves Mollier (2008). L'aventure éditoriale de Djian aurait, d'une part, contribué à l'apparition de nouvelles pratiques dans les rapports entre éditeurs et auteurs (touchant aux contrats pour les adaptations cinématographiques, remodelés par la loi de janvier 1986 sur les droits annexes (*Cf. Livres-Hebdo*, 5 mai 1986 n° 19, p. 103)), et serait, d'autre part, symptomatique de l'état du champ éditorial français, en mutation dans les années 1980 et 1990. Mais, bien au-delà de ces données factuelles, la publication par un éditeur constitue un acte de reconnaissance, si incertain et discutable soit-il, et le jeune romancier ne sera pas ingrat, vantant son éditeur autant en entrevue que dans ses romans. Il faut ici rendre justice à l'un des plus importants facteurs externes entrant dans l'avènement de sens porté par une œuvre, soit le travail des éditeurs⁴³, sans l'aide desquels Djian n'aurait jamais occupé quelque position que ce soit. Par la publication, l'éditeur projette l'auteur dans l'espace public. Non seulement il lui crée une position dans le champ, mais il modèle et modifie celle-ci par sa propre action et sa position dans le champ, et par des pratiques, des interventions et des discours qui échappent au contrôle de l'auteur. Fort de ces considérations pragmatiques qui renforceront la compréhension de la position occupée par Djian dans le champ littéraire contemporain en mettant en lumière l'action de ses éditeurs, j'examinerai ensuite la mise en scène dans les romans de la relation à l'éditeur, pour en mesurer l'incidence sur la véhémence de la présence djianienne.

⁴³ Pour une vue d'ensemble des éditeurs de Djian pour tous les titres publiés depuis 1981, voir les tableaux présentés dans l'annexe 6, *infra* p. 273.

i. Les éditeurs de Djian

C'est dit peu souvent (jamais, en fait), mais contrairement à ce que veut la légende, qui procède d'ailleurs d'une sacralisation des textes de fiction au détriment des autres types de discours et formes de l'écrit, Gallimard fut indirectement le premier éditeur de Djian, et non pas Bernard Barrault. D'abord, c'est par l'intermédiaire de *Détective*, une fantaisie du grand bourgeois Gaston Gallimard créée en 1928, et périodique populaire encore diffusé par Gallimard dans les années 1970, que le jeune Philippe Djian signera du pseudonyme de Dan Miller ses premiers écrits fictionnels, un feuilleton intitulé *Les Play-boys meurent seuls*. Djian transpose cette expérience avec humour dans une nouvelle de *Cinquante contre un*, « Slip ou culotte » :

Ce canard était le mieux distribué de tout le pays, jusque dans des coins particulièrement inaccessibles, là où les gens vivaient comme il y a cent cinquante ans et moi, je leur donnais des nouvelles du monde, je leur montrais comment ça se passait dans les villes, chez les hurluberlus, et les mecs laissaient tomber leur fourche et leur froc et se payaient un petit voyage dans le temps, tous tarés mais la queue dans la main, comme vous et moi. C'est ce que j'espérais. (CCU, 70)

Djian a beau tourner en dérision dans ce récit, puis dans son roman *Échine* en 1988, ainsi qu'en entretien, ce passage masqué par une production feuilletoniste, il dit y avoir appris que tous les mots ne sont pas « interchangeables » (Djian et Flohic, 1996, 68), un savoir préalable à la quête du style qui marque au fer rouge ses premiers livres publiés.

De plus, tel qu'il en a été question, deux salariés de Gallimard ont eu une importance particulière pour l'accession de Djian à la publication : Christiane Baroche est la lectrice qui a découvert Djian, d'après le manuscrit de *Cinquante contre un*, et qui l'a « passé » entre bonnes mains ; Jean Denoël, secrétaire en haut-lieu à la *Nrf*, est le vieil homme qui, quinze ans plus tôt, a encouragé le jeune magasinier de seize ans, destiné au journalisme, à écrire, et lui a permis de recueillir la dernière interview de Montherlant et de rencontrer la veuve de Céline, pour le compte de *Magazine littéraire*.

Si Baroche a été sensible à l'écriture frondeuse de *Cinquante contre un*, Michel Tournier n'a pas partagé son enthousiasme, lui qui a signé la traditionnelle lettre de refus de Gallimard, dont un passage apocryphe cité dans 37°2 reproche à l'auteur fictif

de se « place[r] délibérément en dehors de la littérature » (37M, 100). En tout état de cause, à ceux qui ont reproché à Djian d'avoir court-circuité les étapes de l'ascension littéraire, il est temps d'objecter qu'au contraire, « [l]e refus de Gallimard est un point de passage obligé de toute carrière littéraire digne de ce nom » (Simonin, 1998, 47), et qu'à cela, Djian n'a pas échappé.

La lectrice de Gallimard n'en fait pas moins passer le manuscrit, qui trouve preneur en la jeune maison BFB, fondée depuis quelques mois par les deux Bernard, Fixot et Barrault, en 1981.

Bernard Fixot

À première vue, les liens qui existent entre ce directeur commercial et l'écrivain Djian peuvent ne pas paraître très évidents. En effet, Fixot, enterré sous de multiples descriptions de tâches, et en sa qualité principale de directeur commercial – l'un des plus énergiques et audacieux de l'édition française à la fin du 20^e siècle –, n'était peut-être même pas au courant de l'existence de Djian, au départ. Mais des liens qui semblent obscurs n'en sont pas moins dignes d'intérêt. Bien qu'il n'ait probablement jamais rencontré l'auteur, Fixot a à voir dans la formation de la position-Djian.

D'abord et avant tout, il se trouve à l'origine de la maison où est paru le premier titre : les Éditions BFB. Ce fils sous-éduqué d'un policier et d'une concierge, devenu le gendre de Valéry Giscard d'Estaing (président de la République de 1974 à 1981), a fait ses premières armes à la direction commerciale de Gallimard, où il s'est rapidement démarqué. Titulaire de l'exploit d'avoir fait sortir Claude Gallimard de ses gonds – il venait de proposer au patron de distribuer un exemplaire gratuit de *La Condition humaine* d'André Malraux dans les stations-service à l'achat d'un plein d'essence –, il a largement contribué à lancer les Éditions Gallimard, prudente par tradition, dans une politique agressive mue par une mentalité décidée à « se battre pour imposer sa production » (Bessard-Banquy, 2009, 99). Véritable sac à idées marketing, idées pour la plupart couronnées de succès, son action a permis d'engranger des profits qui ont par la suite servi à l'embauche de Pierre Marchand et à la création de Gallimard-Jeunesse, qui couvre aujourd'hui 30% du chiffre d'affaires de Gallimard (Bouvaist, 1993, 182).

En 1977, Fixot est approché par le Groupe Hachette, dont la plupart des maisons généralistes partent à vau-l'eau. Après avoir refusé une première offre, il accepte ensuite de se joindre au groupe, à une condition : fonder, après deux ans de services, sa propre maison d'édition (BFB) en compagnie de son directeur adjoint, Bernard Barrault, et à 50/50 avec Hachette. En attendant, il doit prendre la tête des Éditions N° 1, qui mobilisent toute son énergie. En 1980, Jacques Lamarchandise et Robert Worms ne sont plus d'accord pour qu'il parte s'occuper de sa jeune maison. Fixot négocie alors pour obtenir 25% des profits de No 1 (soutirés des 50% de Hachette) afin de financer BFB, « qui ne publie que de la jeune littérature » (Bessard-Banquy, 2009, 45), et dont Barrault est probablement le seul à s'occuper. La maison, si elle en a jamais été une, est démantelée par Jean-Claude Lattès au bout de trois ans : Fixot a trop à faire ailleurs, de toute façon.

Son lien avec Djian tient donc, d'une part, à ce qu'il est l'initiateur de la première raison sociale, les Éditions BFB, à publier un livre de Djian sous son nom propre, ou qui a, dans les termes de Bouvaist, « lancé le “coup Djian” » (Bouvaist, 1993, 218). Il a joué un rôle dans la création de la position-Djian. D'autre part, Fixot est à l'origine, par son entregent et son enthousiasme apparemment contagieux, du rapatriement du duo formé par Bernard Barrault et Betty Mialet à la tête de Julliard en 1994, rapatriement qui a mené à la reprise des relations entre Mialet et Djian, puis à la publication d'*Ardoise* (2002) et de *Doggy bag* (2005-2008), titres qui ont à leur tour donné de nouvelles teintes à la position-Djian : l'image d'un grand amoureux de la lecture dans le premier cas, et celle, dans le deuxième cas, d'un écrivain ayant à cœur de ramener les gens vers les librairies en tentant de concurrencer les séries télé de l'américain HBO (Home Box Office), *Six Feet Under* en tête.

Bernard Barrault et Betty Mialet

Bernard Barrault a commencé sa carrière dans le commerce du livre à titre de libraire pour Flammarion, en 1956. Dans les années 1970, il a travaillé au nouveau CDE (Centre de Diffusion de l'Édition, ancien comptoir de vente de Denoël recréé par Gallimard à titre d'appareil de diffusion), où des amis lui ont vanté les mérites de la jeune editrice Betty Mialet, alors en poste chez Stock 2, responsable d'une production plutôt engagée à gauche (témoignages, documents et essais d'obédience écologiste,

etc.). Résultat : elle sera l'une des rares employées à n'être pas licenciée quand Barrault et Jean Rosenthal sont appelés en renfort par Jean-Claude Lattès, alors responsable de la branche-livre de Hachette, pour administrer une cure d'amaigrissement à Stock et tenter de la sortir d'une crise sérieuse (Bessard-Banquy, 2009, 79).

Pendant deux ans, les relations se dégradent entre Rosenthal (P-DG) et Barrault (DG). Ce dernier, à qui on a promis le poste de P-DG sitôt qu'un rétablissement est pressenti, s'impatiente. De son côté, Mialet, brutalisée par Rosenthal qui l'oblige à délaisser les publications « de gauche » pour plutôt partir à la chasse aux best-sellers, ronge son frein, mais obéit en prospectant du côté d'Ania Francos, auteure maison atteinte d'un cancer, qui pourrait bien générer un récit propre à rencontrer un succès au cinéma... En cela, elle se fait l'instigatrice d'une stratégie éditoriale dont la maison de Bernard Barrault tentera plus tard de faire son beurre, et qui consiste à prévoir et à préparer, au moment même de la sélection des manuscrits à publier, la cession des droits pour fins d'adaptations cinématographiques. En outre, Betty Mialet assurera la direction littéraire de la maison qui deviendra, en 1983, les Éditions Bernard Barrault, éditeur des huit premiers livres de Djian. Jacques A. Bertrand, un autre auteur maison, l'appelle affectueusement « tante Betsie » (Bertrand, 1988).

La maison, créée en septembre 1983, est dès le départ supportée par Flammarion, aussi bien dans la diffusion et la fabrication que dans la répartition du capital (75% Barrault, 25% Flammarion). Elle se fait remarquer dès sa première année d'activité, avec des titres de Patrick Besson, Philippe Djian, Marc Édouard-Nabe, qui se taillent de modestes succès qui iront ultimement bonifier les investissements de Flammarion : « des auteurs comme Djian, bientôt publiés en J'ai lu, font beaucoup pour sensibiliser à cette série de poche des lecteurs jusque-là peu familiarisés avec elle » (Bessard-Banquy, 2009, 92).

Barrault se fait fort de devenir spécialiste d'une pratique nouvelle dans l'édition, qui est l'exploitation cinématographique concertée de la littérature. Selon Bouvaist, cette politique éditoriale émane de Flammarion (bien que Mialet tâtait déjà le terrain, on vient de le voir, chez Stock) :

On [Flammarion] a cherché un concept improbable, correspondant à l'image que veut se donner la maison, moderne, mais fidèle à sa tradition,

aussi éloignée que possible de la littérature de laboratoire et pourtant d'une bonne et durable qualité littéraire, conçu enfin pour un public qui aime le cinéma et consomme de la télévision, on aurait voulu que les manuscrits soient adaptables aux contraintes de l'audiovisuel. (Bouvaist, 1993, 217)

À ce titre, il faut reconnaître que les gens de l'édition, tant chez Barrault que chez J'ai lu, ont fait preuve d'une rapidité et d'un opportunisme remarquables, dans leur entreprise de parasitage de l'adaptation cinématographique de *37°2 le matin*, par Jean-Jacques Beineix, au printemps 1986 (un an seulement après la sortie du roman : dans la cession des droits non plus, Barrault n'a pas chômé). Déjà en mars, l'adaptation qu'Yves Boisset tire de *Bleu comme l'enfer* (édité en poche en même temps que *37°2*) marque la première charge d'un mouvement qui fera connaître Djian au grand public. J'ai lu, flairant le bon coup⁴⁴, et conforté par la promotion et le succès d'estime que remporte déjà le film de Beineix avant même sa sortie en salle le 9 avril, imprime un tirage initial de 43 000 exemplaires du roman en poche, tandis que Barrault en réimprime 10 000⁴⁵ dans l'édition courante (*Livres-Hebdo*, n° 15, 7 avril 1986, p. 102), lui qui lançait, déjà le 17 mars, le dernier roman en date de Djian, *Maudit manège*, dont le modeste tirage initial a été vendu en une semaine. Le printemps de 1986 fut un « printemps Djian ».

Un coup d'œil à la bibliographie de Djian indique qu'il a publié, entre 1981 et 1991, deux recueils de nouvelles et six romans à l'enseigne des Éditions Bernard Barrault, huit titres, donc, qui ont tous été repris en format de poche, à partir de mars 1986 et réimprimés jusque dans les années 2000, dans la collection J'ai Lu diffusée par Flammarion.

Comment Barrault est-il perçu en tant qu'éditeur? Dans son article de 1998, l'historienne Anne Simonin évoque un éditeur « marginal », à l'image de son auteur-vedette, ce « voyou littéraire » (Simonin, 1998, 86⁴⁶) ; un « éditeur sachant éditer »,

⁴⁴ De 1986 à 2000, les Éditions J'ai lu auront tiré et vendu 1 948 565 exemplaires des huit titres (combinés) de Djian au catalogue de Barrault. Source : Isabelle Hénique, employée aux Éditions J'ai lu.

⁴⁵ Une autre source mentionne plutôt une réimpression de 15 000 exemplaires : « La synergie livre/film », *Livres-Hebdo*, n° 19, 5 mai, p. 104-105.

⁴⁶ Dans cet article, l'historienne fait quelques emprunts, non signalés, aux papiers de journalistes qui ont commenté le passage de Djian chez Gallimard en 1993 ; notamment, la formule « faire entrer un "voyou littéraire" dans le cénacle des écrivains légendaires », employée sans guillemets, provient d'un article de Martine Freneuil intitulé « Les démons de la renommée » et paru dans *Le Quotidien du médecin* (4 mai 1993) ; la phrase « Jamais depuis le "Nouveau Roman" un auteur n'avait déclenché une telle bataille » a

déclarent Olivier Cena et Christian Sorg à l'occasion d'un dossier spécial consacré à Djian dans *Télérama* (Cena et Sorg, 1986, 46) ; éditeur ayant le « mérite » d'avoir fondé « presque une école », renchérit Claire Gallois dans le *Figaro* (Gallois, 1986), pour avoir édité des livres d'Ania Francos, Max Genève, Jacques A. Bertrand, Patrick Besson... Ces commentateurs sympathiques au petit éditeur semblent faire bien peu de cas des nombreuses coquilles qu'on trouve dans les éditions originales des romans de Djian chez Barrault, ainsi que de la piètre qualité des reliures, qui trahissent un manque de professionnalisme. Bien que les maquettes de couverture soient empreintes d'une certaine personnalité, ni « trop classiques ni trop mode » comme l'a une fois commenté Djian, le travail de révision du texte semble bâclé. Les rééditions dans la populaire collection J'ai Lu, à partir de 1986, témoigneront à cet égard, paradoxalement, d'un souci de professionnalisme plus grand. En revanche, les couvertures assez sobres de Barrault seront remplacées, chez J'ai Lu, par des illustrations racoleuses où la laideur le dispute à la vulgarité (voir annexe 5, *infra* p. 272).

Sur quel discours la maison d'édition fonde-t-elle sa pratique éditoriale? Barrault et Mialet entendent « mise[r] sur le roman français », comme l'indique le titre d'un article paru dans *Livres-Hebdo* à l'été 1983 (Grangié, 1983, 46). Ce même numéro du périodique des professionnels de l'édition nous apprend également que les services de diffusion et de distribution sont pourvus par Flammarion, qui a une participation financière dans l'entreprise, et ce, dès sa fondation.

Barrault a le sens des affaires et fait figure d'éditeur dynamique. Dans le numéro 42 de *Livres-Hebdo* (14 oct. 1985, p. 3), on trouve une page de publicité, toute bleue, où l'on annonce en grande pompe trois événements prévus pour le printemps 1986 : la sortie en salle de l'adaptation de *Bleu comme l'enfer* par le réalisateur Yves Boisset, celle de 37² par Jean-Jacques Beineix, et la parution d'un nouveau roman de Djian (qui sera *Maudit manège*, sorti en effet dans la semaine du 17 mars 1986). C'est là beaucoup pour un auteur qui ne rencontre encore qu'un succès d'estime assez limité,

pour sa part été repérée dans un commentaire de Gilles Valette (source : *Télétexte*, France 2, 16 juin 1993). De plus, elle omet de mentionner J'ai Lu, qui joue un rôle de premier plan dans une autre facette de l'image de Djian : celle d'un auteur à succès, grand public.

mais pour lequel, c'est ce qui explique tout, les gens du cinéma semblent avoir le béguin. En fait, la publicité, en apparence anodine, révèle nombre de choses :

1. Djian écrit à l'époque sous la double pression d'un calendrier éditorial établi longtemps à l'avance et de sa précarité financière (il *doit* pouvoir vivre de ses livres).

2. L'année 1986, qui sera « l'année Djian » selon un article de Franck Maubert dans le *Globe* de mars 1986, ce que confirment les données du bilan annuel de *Livres-Hebdo* (janvier 1987, n° 1) qui placent 37⁰² au premier rang des ventes en poche pour toute l'année (le titre aura trôné durant trente semaines dans la liste des meilleures ventes), a fait l'objet d'une planification minutieuse et concertée. L'opération sera d'ailleurs couronnée d'un succès sans équivoque puisque Betty Mialet décrira le cas de Djian, dans les pages de *Livres-Hebdo*⁴⁷ (« La synergie livre/film », 5 mai 1986, p. 104), en termes de « coup de chance [:] tout s'est exactement déroulé comme nous l'avions espéré ».

3. Betty Mialet a beau nier, dans le même article, privilégier, dans ses fonctions de directrice littéraire, des manuscrits aisément « adaptables » au cinéma, domaine où elle a de nombreuses relations, il reste que Beineix a vécu son coup de foudre avec 37⁰² en lisant le *manuscrit* dès décembre 1984 (Savigneau, *Le Monde*, 2 mai 1985), envoyé par la poste par Mialet. Se voyant déjà qualifiée de « jeune maison cinéphile », l'entreprise a tout intérêt à minimiser cet aspect de ses activités, pour plutôt valoriser le « travail d'un vrai romancier » (dixit B. Mialet), Djian en l'occurrence. Dans le même sens, elle mettra en évidence les conséquences positives que peuvent avoir, sur la création romanesque, les 300 000 ou 500 000 francs consentis par les boîtes de production : « C'est par exemple grâce aux droits versés par Yves Boisset [pour *Bleu comme l'enfer*] que Philippe Djian a pu écrire *Zone érogène* », confie encore Betty Mialet.

Bien entendu, l'auteur n'a pas à lui seul provoqué l'adoption de la loi de janvier 1986 sur le droit d'auteur, qui annexe un contrat spécifiquement dévolu aux adaptations

⁴⁷ « La synergie livre/film », 5 mai 1986, p. 104.

audiovisuelles au contrat d'édition traditionnel. Une telle loi répond à un phénomène généralisé : de janvier à avril, 41 titres sont achetés en France par le cinéma – dont cinq à Gallimard et six au Seuil (*Livres-Hebdo*, 5 mai 1986, p. 103-104). Mais Djian est celui qui aura tiré le plus profit de cet engouement.

En effet, le succès est fulgurant : d'auteur quasi-confidentiel ayant écoulé 15 000 exemplaires de l'édition originale de *37°2* depuis le printemps 1985, Djian deviendra l'auteur de best-sellers, traduits dans une vingtaine de langues, dont les Éditions J'ai Lu ont vendu près de deux millions de volumes en poche.

Plus remarquable encore est la rapidité de la réaction de Flammarion, par son antenne des Éditions J'ai Lu. *37°2* paraît en poche le 3 avril, orné d'une maquette empruntée à l'affiche du film, et *Bleu comme l'enfer*, deux semaines plus tard. Il s'est vendu 600 000 exemplaires du premier, qui suit dès le début de mai 1986 *La ferme africaine* de Karen Blixen en tête des meilleures ventes. Le second figure au cinquième rang de la même liste, une semaine après sa sortie. La grande diffusion permise par J'ai Lu donnera lieu à un phénomène de rebours : c'est entre 1986 et 1988 que les titres de 1981, 1982, 1984 et 1985 vont trouver leur public.

À ce printemps 1986, de nombreux individus ont pour ainsi dire *mis le paquet* et ont misé sur Djian, avec raison. Il ne serait pourtant pas juste de dire que Djian doit son succès au cinéma. Ce succès est le résultat d'une action collective impliquant des gens du livre (chez Barrault autant que chez J'ai Lu, chez les libraires autant que chez les imprimeurs, les distributeurs et les bibliothécaires), des journalistes, des agents de la sphère médiatique, etc. Sa réussite demeure une réussite du monde du *livre* : plus tard, bien après que l'engouement pour le film de Beineix se sera dissipé, Philippe Djian restera la « top-star littéraire des 15-20 ans » (Santini, 1988), leur « coqueluche » (Josselin, 1988), le préféré de « dizaines de milliers de lecteurs fanatiques [âgés] entre 25 et 45 ans » (Vey, 1998, 97) et l'auteur le « plus souvent demandé, de loin, à la bibliothèque » des lycées » (Haget et Remy, 1991, 86), à qui l'on doit d'avoir « réconcilié une génération – les quinze-quarante ans – avec la lecture » (Nouaillas, 1988).

Lorsque Djian confie à *Globe*, en mars 1986, que le cinéma a été la bonne fée, il ajoute : « en ce moment, je vis du cinéma. Je voudrais bien que ça change un peu » (Maubert, 1986). Étrange prémonition, car ce sont ses livres qui feront le gros de ses mensualités dans les années qui suivront. Le moins qu'on puisse dire, c'est que son vœu de changement a été exaucé, lui qui n'a vu aucun de ses romans passer au grand écran pendant les vingt-cinq années suivantes. Il prophétise ainsi, par anticipation, et un peu comme il le fait avec *Maudit manège*, roman qui raconte l'ascension d'un écrivain passant la barre des 100 000 exemplaires vendus et qui est paru juste avant que Djian ne le fasse lui-même, l'immense retentissement de son œuvre romanesque. Quant à Barrault, peut-être grisé par ce triomphe, il ne verra pas à temps le danger de n'avoir qu'un seul auteur vedette.

La rupture : 1991-1993

Si les droits annexes sont désormais négociés à part dans les contrats d'édition, et si leur valeur a grimpé nettement au-dessus des 500 000 FF à compter de cette période, c'est en partie en raison de l'exploitation optimale qu'a su tirer Barrault d'un roman de Djian. Faut-il croire Djian lorsqu'il affirme qu'il n'y a jamais eu de contrat entre lui et Barrault? L'immensité des sommes en jeu, auxquelles il faut ajouter les droits de traduction (en 1991, Djian est « traduit en 19 langues » (Ezine, 1993)), peuvent-elles être réparties justement à partir de consentements verbaux? Peut-être Djian aurait-il dû dire, plutôt, qu'il n'y a jamais eu de *négociations* de contrat entre lui et Barrault, mais seulement des signatures vite oubliées? Il serait intéressant de savoir comment Barrault a géré cette plus-que-douce liberté, cette nonchalance extrême.

Il l'a sans doute fait de manière honnête, puisqu'à la fin des années 1980, Djian lui coûte 150 000 F par mois. De plus, en neuf années d'édition, la maison, qui a publié environ 180 titres en tout (Bessard-Banquy, 2009, 92), ne compte pas d'autre réussite que celle de Djian, ce qui la place dans une position vulnérable. Les difficultés financières s'intensifiant, Barrault fait passer Flammarion à 98,5% de son capital en 1990, avant de faire signer à son auteur-vedette, afin de sécuriser son entreprise, un contrat qui l'engage pour trois romans. Au lieu de s'ouvrir à son auteur au sujet de ses problèmes et de ses transactions – comme quoi la communication n'était pas si bonne et fluide entre eux –, ce qui aurait pu inciter Djian, pure hypothèse, à soutenir l'éditeur

qui a révélé son travail au monde, il les lui cache. En 1991, Djian rompt avec son éditeur en faillite, refuse l'offre de Flammarion qui a pris le contrôle de la maison Barrault, et finit par signer un contrat avec Antoine Gallimard.

Dégoûté de l'édition, Barrault abandonne le métier. Quand Bessard-Banquy déclare qu'« [a]insi la maison Barrault disparaît-elle non tant du fait de soucis financiers que de la nouvelle mentalité des auteurs à succès, soucieux de faire monter les enchères et d'aller publier chez le plus offrant » (Bessard-Banquy, 2009, 187), il va vite en besogne. Si l'on décide de croire les affirmations de Djian voulant que l'offre de Barrault était supérieure à celle de Gallimard, il apparaît assez vite que Djian ne s'est pas longtemps attardé à faire monter les enchères.

Au début des années 1990, Bernard Barrault se réfugie dans l'audiovisuel chez Laffont. Il aura fallu que le collègue Fixot lance une opération de charme auprès de Betty Mialet (qui ne l'a jamais tenu en très haute estime) pour que celle-ci, enfin conquise par la bonhomie du personnage, fasse des pressions auprès de son acolyte pour qu'il remplace François Bourin à la direction générale de Julliard. À nouveau réuni, le duo Barrault-Mialet s'occupe aujourd'hui de ce qu'il connaît le mieux : la « jeune littérature grand public » (Bessard-Banquy, 2009, 234). Bien que Djian, ayant partiellement renoué avec Betty Mialet, ait publié 7 titres chez Julliard depuis 2002 (pour réparer les pots cassés?), il semblerait que son ancien éditeur ne lui adresse toujours pas la parole.

La publication suivant la rupture avec Barrault, une nouvelle longue illustrée par Miles Hyman et éditée chez Futuropolis en 1992, marque la véritable entrée de l'auteur dans la galaxie Gallimard. *Lorsque Lou* passa-t-il inaperçu? C'est possible. Quoi qu'il en soit, la faune médiatique ne semble pas s'être avisée du contrat passé entre Djian et Antoine Gallimard avant d'être mise devant le fait accompli, c'est-à-dire devant une couverture Djian – *Sotos* – collection « Blanche » de la Nrf, au printemps 1993, et de déclencher alors une tempête sans précédent « depuis le Nouveau Roman » (Valette, 1993). Il y aurait donc une différence appréciable entre publier un livre en collaboration avec un illustrateur dans une filiale de Gallimard (Futuropolis), et publier un roman dans la collection « Blanche ». Quant aux réactions, elles sont parfois colorées : Angelo Rinaldi, dans sa chronique de *L'Express*, compare le contenu (le

roman *Sotos*) et son contenant (la couverture blanche) à une merde dans un bas de soie (Rinaldi, 1993).

Pour Djian, toute l'affaire commence le jour où son banquier l'appelle pour l'avertir d'un « découvert énorme, 500 000 balles » (Djian, 1993, 60), Bernard Barrault ayant omis, par manque de fonds, de lui verser trois mensualités. Il est tout de même stupéfiant de noter que des 150 000 F mensuels que recevait l'auteur dans les dernières années de sa collaboration avec Barrault, il ne restait plus rien, un beau matin, vers 1991. Forcé de revenir habiter Paris, pendant un an (1991-1992), dans un « quartier qu'[il] n'aime pas » (Djian, 1993), l'auteur apprend que Barrault a vendu sa maison à Flammarion, geste qu'il interprète, du moins dans son discours médiatique, comme une trahison de la confiance qui régnait entre les deux hommes (Desvérité, 2014, 257). « [S]ait-il seulement », demande Bessard-Banquy, que Flammarion est lié à Bernard Barrault depuis la fondation en 1983? Il semble que non. Dans *Globe Hebdo*, Djian confie : « Bernard m'avait mis devant le fait accompli. Je ne voulais pas de tout ça. S'il n'avait pas fait cela, je serais toujours chez Barrault » (Djian, 1993). Quelques années plus tard, à Didier Jacob, il affirme qu'il « ne voulai[t] pas devenir un auteur Flammarion » (Jacob, 2005). Difficile de saisir le sens de telles affirmations, sinon par la négative, par un possible désir, passé sous silence, de *devenir un auteur Gallimard*.

En 1991, Djian confie son sort à un ami et agent littéraire, François-Marie Samuelson, perçu comme un fléau par les éditeurs. Il sait Antoine Gallimard intéressé à lui faire une place dans le catalogue de la Nrf. Alors que Bessard-Banquy évoque un contrat de 3 000 000 F par livre sans compter les droits d'auteur⁴⁸ (Bessard-Banquy, 2009, 187), il convient de rapporter le propos de l'auteur qui, après avoir démenti l'accusation dont l'accable Barrault, de s'être « laissé séduire par les sirènes Gallimard » (dixit Thierry Guichard, *in* Djian, 1993c, 60), a confié : « Bernard m'a beaucoup touché, vexé, lorsqu'il a déclaré que je voulais tuer les petits éditeurs. Il faut savoir qu'il m'offrait plus que Gallimard pour que je reste chez lui! Et avec Barrault, en onze ans, je n'ai pu connaître l'état de mes comptes que trois fois ». Mais si l'offre de Gallimard comprend de l'argent, ce n'est pas sans une certaine valeur ajoutée, en

⁴⁸ Ce montant, qui témoigne de la cote de Djian au début des années 1990, a sans doute été revu à la baisse depuis.

capital symbolique... Ce type de capital, Djian a toujours affecté de n'en avoir cure. Son discours au sujet de cette polémique, construit selon une volonté de tout ramener au bris de la confiance soi-disant exceptionnelle qui faisait sa relation avec Barrault, vise encore à dissimuler et minimiser, par la bande, l'intérêt spécifique qu'il trouve dans sa reprise par Gallimard, de même que l'attrait mythique qu'exerce l'entreprise de son nouvel éditeur. D'un autre côté, ces choses du symbolique, comme le statut décidément « trop auréolé, en France, [de] ce truc de la littérature », qui « fait de l'écrivain un intouchable » frappé de « splendeur à vie » mais « chiant comme la pluie[,] à vie aussi » (Djian et Ezine, 1996, 70), il y a longtemps que Djian travaille à les démanteler.

Tout aussi déroutante est l'intervention de Djian sur France-Inter le 26 avril 1993, où l'auteur lance un appel à la démocratisation de la « Blanche », opérant du même souffle un extraordinaire coup de pouce promotionnel, portant non plus sur ses propres mérites, mais sur ceux de Gallimard et de sa collection ainsi transfigurée : « J'espère que les gens maintenant vont aller vers la "Blanche" [...] j'espère que d'autres écrivains rentreront dans la "Blanche" » (cité dans Simonin, 1998, 87). Pour résumer, le discours de Djian montre qu'il aurait été ouvert à discuter d'argent – n'était une clause du contrat qui l'en empêche – et à divulguer une fois de plus sa vision de la littérature et de l'écrivain, mais pas à discuter de l'attractivité de la Nrf, ni de consécration. Dernier point important, l'insistance encore une fois, du côté de l'auteur, sur la nature du lien qui l'unit à l'enseigne de la rue Sébastien-Bottin : « dans mon contrat, il y a une clause selon laquelle le départ d'Antoine Gallimard de la maison me libérerait de toute contrainte. C'est donc avec un homme que j'ai passé contrat, pas avec une maison » (Djian, 1993).

ii. L'éditeur fictif ou l'adjuvant indéfectible

Si Djian a du mal à voir clair dans ses états de compte, c'est parce que la relation qu'il noue avec son éditeur est bien particulière. Mensualisé, chose assez rare, dès ses premiers livres grâce aux droits achetés par Yves Boisset qui ont permis l'écriture de son deuxième roman, Djian a de quoi se sentir comme un « coq en pâtes » (ZE, 254)

chez Barrault. Comme il n'est pas ingrat, il n'aura pour son bienfaiteur, que ce soit en entrevue ou de livre en livre jusqu'à *Échine* en 1988, que des bons mots.

La gratitude dont il fait preuve à l'endroit de l'éditeur – « J'ai un éditeur formidable... Il m'envoie des chèques », dira-t-il sur le plateau de Bernard Pivot à la sortie de *Zone érogène* –, a su animer la discussion lors de l'entrevue par ailleurs complètement ratée à l'émission *Apostrophes*. C'est même avec un plaisir évident que l'animateur cite ce passage du roman en question : « Quand il peut, un bon écrivain doit faire passer son travail avant le sexe, tous les éditeurs sont d'accord là-dessus » (ZE, 186), récoltant même un demi-sourire de cet invité quasi apathique, qui semble avoir perdu sa langue.

Pourvoyeur, l'éditeur est une figure bénie. C'est lui qui permet au héros de mener sa vie comme il l'entend. Il semble toujours prêt à répondre favorablement à la moindre demande de son jeune espoir – sauf lorsque celui-ci, au cours d'une conversation téléphonique, exige « douze pour cent » (37M, 343). Dans *Zone érogène*, l'éditeur surgit tel un ange au bout du fil (Djian n'a rencontré son éditeur qu'à la publication de son troisième livre), pour s'informer de la situation financière du héros et annoncer l'envoi d'un chèque, avant d'ajouter : « Je crois en vous, Djian. Je suis fier de vous éditer » (ZE, 254). Les effets bénéfiques s'en font aussitôt ressentir : « Hééééé... mais c'était une belle journée qui commençait malgré le petit vent frisquet et les nuages. [...] Je me disais qu'un type qui croit en vous et qui en même temps vous pose un chèque sur la table, c'est qu'il y croit VRAIMENT » (ZE, 255). Comme la valeur héroïque du personnage se situe essentiellement au niveau de la quête de l'écriture et du style, on peut penser que le rôle joué par l'éditeur consiste à renforcer celle-ci et à remotiver celle-là.

Dans *Maudit manège*, les coups de fil sont plus fréquents, car le narrateur s'apprête à passer du statut d'auteur confidentiel à celui d'étoile montante dans le ciel littéraire français. Les subtilités de la relation à l'éditeur maintenant affublé d'un nom (Walter Dogelski) seront alors développées de manière beaucoup plus explicite et expansive :

Le fric m'avait fait chier pendant quarante années de ma vie et il y avait belle lurette que ma patience était à bout, de toute manière. Mon seul rêve,

c'était d'être mensualisé et ne plus jamais me casser le tronc avec ça, ne plus jamais voir la tête de mon banquier. À l'autre bout du fil, il [Dogelski] m'assurait qu'il le comprenait très bien mais qu'on ne pouvait raisonnablement pas envisager cette solution dans un avenir très proche. (MM, 126)

Par le biais de télégrammes, de petits mots joints à des chèques, de coups de fil encourageants, de services de presse organisés à la minute près, l'éditeur est là pour supporter l'Aède-combattant : « Nous vaincrons! me disait-il. / Je lui avais répondu : / – Vous ai-je dit que j'étais de tout cœur avec vous?... » (MM, 213). C'est ici l'éditeur qui paraît *en campagne*, et qu'appuie le personnage de l'auteur.

Maudit manège étant, en bonne partie, un roman sur la condition d'écrivain à la fin du 20^e siècle, il ne faut pas s'étonner de voir la figure de l'éditeur prendre une place plus grande que dans les romans précédents, laquelle se traduit par un volume de discours élevé, développé et articulé sur cet aspect et dans le cadre plus large de la réflexion sur la littérature. On passe ainsi de l'éditeur géographiquement éloigné, laconique et pressé, à un personnage assez proche pour prêter sa maison de campagne au narrateur – pour que celui-ci puisse terminer son manuscrit –, avec tous les risques que cela comporte : « Walter, il y a une bonne et une mauvaise nouvelle. J'ai brûlé votre baraque, mais d'un autre côté je vous envoie mon nouveau roman » (MM, 433).

Dès lors, c'est au contact de l'éditeur que le personnage de Djian discute de questions telles que : faire ou non une montagne à l'idée de donner quelques entrevues (MM, 261-263), ou encore démystifier plutôt sauvagement le rapport de l'écrivain à l'argent (et sa volonté d'en gagner beaucoup), en disant chercher le moyen de ne « plus jamais voir la tête de [s]on banquier » (MM, 126) ; c'est notamment au contact de l'éditeur que le personnage évolue, change d'avis sur certaines choses, etc. Il est la « liaison », le médiateur entre le héros et le monde, et ce contact transforme le héros. Cette figure du médiateur culturel, qu'il s'agisse d'éditeurs ou d'agents littéraires, de libraires, de galeristes ou de producteurs de musique, apparaîtra dans la moitié des récits de Djian jusqu'à nos jours.

On le voit, l'homme d'affaires se glisse doucement aux côtés des personnages les plus immédiatement proches du héros djianien. Dans *Échine* (1988), le roman qui

suit *Maudit manège*, l'éditeur et agent Paul Scheller fait partie des intimes du héros-narrateur, Dan.

Échine représente un cas particulier, un *moment* charnière de l'œuvre de Djian, aussi faut-il en parler avec prudence. Ce roman signe la fin de la période véhémence : ici prend sa source le *topos* rhétorique de l'*écrivain fini*, celui qui a « baissé les bras » (E, 9). Le personnage de l'écrivain se situe maintenant de l'autre côté de l'Écriture avec un grand É : il en est sorti. Paul Scheller, jadis éditeur de Dan à qui il ne trouve plus que des besognes alimentaires, est une sorte de frère d'armes, animé, à l'endroit de son ancienne star et de ce qui fut « la belle époque » (E, 362) ou la « Grande Époque » (E, 8) où les livres de celle-ci « se vendaient comme des savonnettes et [où] des inconnues [lui] tricotaient des pulls qui [lui] arrivaient aux genoux » (E, 87), d'une nostalgie de bon aloi qui ressort surtout lors des soirées bien arrosées.

Il n'est pas question ici de déterminer ce que Djian a cherché à faire en écrivant *Échine*, mais simplement de relever quelques signes d'un changement et d'une évolution du rapport à la production de livres et de textes, donc à l'édition. Du véhément plaidoyer sur la condition d'écrivain formant la trame principale de *Maudit manège*, le discours de Dan dans *Échine* serait le pendant inverse, lui qui affirme avoir depuis « longtemps [...] perdu toutes [s]es illusions sur le monde en général » (E, 106) et sur lui-même. Une conscience plus nette des conséquences de l'écriture vue comme la descente infernale vers le Style, cette « Lumière tombée du Ciel » (E, 390), tels que le départ de la femme aimée, la folie qui guette son heure, le fait de se trouver « père lamentable » ou d'avoir les vertèbres « bousillé[es] pour de bon », bref du « prix à payer » (E, 344), le conduit à prendre un malin plaisir à dégonfler les nombreuses baudruches agitées dans les romans précédents : la douleur et la difficulté d'écrire, entre autres. D'une nouvelle position, « pouvoir goûter la complète dérision » (E, 9), dit-il avec un plaisir étrangement masochiste. Aux jeunes écrivains aux prises avec le grand Sacrifice, Dan se doit à présent de « passer le flambeau » (E, 64). Djian anticipait l'atteinte du sommet – et l'atteignait du même coup – dans *Maudit manège*, il envisage à présent, dans *Échine*, la retraite et le retour au calme.

En somme, véhémence du discours sur l'écriture il y a toujours, mais elle se situe à un autre niveau, celui d'une protestation d'« humilité » (Djian, 1988, 9). C'est

l'un des centres d'intérêt de ce roman : la figure de l'écrivain, Dan qui se sait désormais un « pisse-copie à demi alcoolique » (E, 36), va tout de même prêter sa force de travail à l'éditeur et allié de toujours, ici Paul Scheller, quitte à devoir se fendre de quelques tâches ingrates comme écrire un scénario en collaboration avec la riche fille d'un magnat du sucre, ou parcourir des colonnades de manuscrits ne montrant pas le « moindre style » (E, 300). En termes clairs, Dan est devenu la vache à lait de Paul, et la manière dont la situation est exposée mérite d'être rendue :

Nous n'étions pas tous seuls, Paul me l'avait bien fait comprendre. Je ne devais pas oublier tous ces jeunes écrivains qui ne subsistaient que grâce à lui. Peut-être s'en trouvait-il, parmi eux, qui s'en allaient devenir géniaux, peut-être même étaient-ils en train d'écrire leur grand truc tandis que je me préparais à tout flanquer par terre. [...] Qu'il me collât sur les épaules l'avenir de la nouvelle génération ne manquait pas de piment à mes yeux. Il y avait longtemps que la Littérature et moi, c'était terminé, *complètement terminé*, et voilà que j'étais celui qui devait se jeter à l'eau et payer largement de sa personne. Mais pouvais-je résister à l'ironie du sort? Pouvais-je accepter de me retrouver sans boulot dans ce monde sans pitié? (E, 25 ; c'est l'auteur qui souligne)

Ainsi, le héros ne fait plus siennes les hautes aspirations liées à une vision de l'écriture qui demeure, malgré tout, magnifiée à travers cette rhétorique de la *passation* ou de la foi en un « fantastique espoir » (E, 63) incarné par les écrivains de la relève. Marianne Bergen, la riche héritière mentionnée plus haut, subit au début du roman une agression qui la laisse lourdement handicapée. La réponse de sa famille à cette attaque est éloquente : les Bergen créent une Fondation pour les arts... que dirigera Marianne, épaulée par Paul Scheller, et qui servira la cause de nombreux artistes. C'est donc grâce à ces multiples figures de l'autre (éditeur, mécène, jeunes écrivains) que survit, au terme de cette première période de l'œuvre, l'idée, le rêve d'une grandeur inhérente à la culture, située bien au-delà d'une simple culture de divertissement.

L'objet de la quête de ces romans n'est ni plus ni moins qu'une formulation acceptable de l'identité d'écrivain, identité à laquelle se greffe de façon consubstantielle l'action de l'éditeur. Djian mène depuis trente ans une lutte pour une certaine définition du métier d'écrivain. La question même que pose l'œuvre de Djian à son époque concerne cette identité d'écrivain à l'aube du millénaire. Si Djian a, entre-temps, largement relativisé la prégnance sur son travail d'une poétique d'écorché vif ne pouvant que le mener à une guerre stérile, à la maladie mentale et à la déperdition de

son ménage, le discours sur le rôle de l'écrivain et de la littérature, lui, demeure, et plus affiché que jamais⁴⁹. Ce qu'il faut retenir de cette présence marquée des figures de la médiation et de la promotion culturelles, c'est que le nom de Djian traîne avec lui, et surtout depuis l'essai *Ardoise* paru chez Julliard en 2002, un amour profond pour la littérature, même si les choses ne sont que très rarement formulées de cette façon.

⁴⁹ Autre retournement de situation : Djian est devenu de plus en plus présent dans les médias.

III. Puissances de la critique

Le retour sur une écriture par une autre écriture, que rend possible l'instance critique, est un élément primordial de la communication littéraire. La participation et la réponse du lecteur ne se limitent plus au débours de la somme nécessaire à l'achat du livre ; elles font retour dans une énonciation spécifique qui n'est pas sans incidence. Philippe Djian n'est pas de ces écrivains qui ne font aucun cas de ce qui s'écrit ou se dit à propos de leurs livres. Quoi qu'il en dise, il est sensible au discours critique et cette réceptivité par rapport à cet écho extérieur, que cherche à susciter, *normalement*, tout texte littéraire, va se traduire dans les romans par de nouvelles présences de l'autre : les critiques et les démons tourmentés qu'ils font naître au sein de l'identité créatrice.

Puissances est ici à prendre au sens que lui donne René Lapierre, dans un texte resté inédit, parlant de l'éditeur : la possibilité de déployer et de décupler la force d'un texte donné, ou encore, suivant la pensée de Gilles Deleuze qui a servi de point de départ à sa réflexion, « de rapprocher les êtres de ce qu'ils peuvent ». Il faut tout autant penser à la puissance possible de la critique « par rapport à un auteur qu'[elle] a empêché de s'endormir ou de se répéter » (Lapierre, à paraître), de même qu'à la capacité qui est la sienne de s'emparer d'une figure d'auteur pour en faire une légende, dorée ou maudite ; un pouvoir si tangible qu'on peut en repérer les traces, les marques, les effets dans l'écriture à travers le temps.

Il faudra tâcher de distinguer les faits réels (historiques) de la fabulation romanesque, en dépit de l'interpénétration des deux univers. Il s'agira, dans un premier temps, d'examiner la réception critique des premiers livres de Djian afin d'en dégager l'horizon d'attente que ceux-ci sont venus heurter, avant d'en faire entendre, dans un second temps, quelques échos dans le monde fictif.

i. La légende et ses scribes

Qu'est-ce qui peut bien expliquer l'émotivité excessive avec laquelle ont été reçus les premiers romans de Djian ? Quel vide cet écrivain venait-il combler, pour susciter une telle flambée d'enthousiasme ? Quinze ans plus tard, Vincent Ravalec, un jeune

écrivain qui dit être venu à l'écriture en lisant Djian dans les années 1980, fournit un début de réponse : « à un moment où 90% de la littérature française vous tombait des mains [...], Ph. Djian était vivant. Ph. Djian avait du style et ce style avait un effet magique » (Ravalec, 1997, 4). Démarrons par cela, par cette vitalité, pour tenter de comprendre les premiers échos critiques et de retracer les étapes dominantes de la construction de la figure d'auteur de Djian entre 1981 et 1988.

Les découvreurs

Ce qui frappe en premier lieu chez certains commentateurs de *Cinquante contre un* et de *Bleu comme l'enfer*, c'est le ton très familier avec lequel ils rendent compte de leur lecture. Patrice Delbourg, dans un article dithyrambique paru en novembre 1981 dans les pages des *Nouvelles littéraires*, y va d'un curieux éloge : « Il a de ces façons de vous torcher son paquet de chips, le petit père Djian », et récidive six mois plus tard en soulignant que « la prose de l'apôtre Djian, c'est vraiment un truc dingo » (Delbourg, 1982, 39). Un nouvel écrivain est ainsi présenté aux lecteurs de périodiques tant centraux que périphériques, par des médiateurs qui semblent le reconnaître comme un des leurs, d'une manière décomplexée et relâchée, qui a pour effet de situer Djian au milieu d'une communauté anticonformiste, contestataire. Certains poursuivront dans cette veine durant quelques années.

Il faut également tenir compte des interventions, sympathiques à Djian, de certains pairs écrivains. Une semaine avant la critique de Delbourg, Yann Queffelec, qui connaîtra un énorme succès en 1985 avec *Les noces barbares*, a des bons mots pour « l'art de Ph. Djian, [...] [qui] vise au cœur et [qui] fait mouche » (Queffelec, 1981, 139). En août 1982, Patrick Besson, dont Barrault publiera un titre en 1984, parle de *Bleu comme l'enfer* comme de « l'un des livres les plus importants de ces dernières années » (Besson, 1982, 17). Tout comme deux autres articles parus dans l'*Huma-Dimanche* (28 mai 1982) et dans *La Voix du Nord* (12 juin 1982), Besson compare Djian à Céline. C'est dire la valeur que l'on reconnaît déjà, à l'époque, au colossal investissement langagier qui marque au fer rouge l'œuvre de Céline et dont on semble trouver un nouvel exemple, quoique sans commune mesure avec l'art du modèle, dans l'écriture très oralisée du jeune auteur.

Relativement secret, l'accueil est donc enthousiaste, encore sans grande nuance, fait de balbutiements excités, parfois maladroits. Un nouveau pas est franchi avec l'arrivée d'un joueur d'une autre carrure, à l'occasion de la parution de *Zone érogène* en 1984 : le journaliste Pierre Lepape, collègue de Delbourg aux *Nouvelles littéraires* et futur animateur du *Monde des Livres*. Dans le numéro du 22 au 28 mars 1984, le magazine consacre une double page, avec photo, au roman d'un auteur que Lepape qualifie de « moraliste impitoyable », pour qui « morale et style ne sont qu'une seule et même chose » (Lepape, 1984, 72-73). La critique s'élève ici d'un niveau, paraît plus sérieuse et mieux articulée. De plus, elle révèle une facette de l'horizon d'attente de la critique de l'époque. En effet, Lepape voit l'un des mérites de Djian dans le fait de « se servir des matériaux les plus *convenus* – l'écrivain, l'alcool, le sexe, la bagnole, le joint, le rock'n'roll – de la mythologie *mode* pour démontrer que même avec ça on pouvait écrire un livre formidable, vivant, frémissant, vrai » (c'est moi qui souligne). L'emploi des termes « convenus » et « mode » illustre que ce qu'on l'on voit peu dans les romans de l'époque est par ailleurs monnaie courante dans l'espace social. Il n'y a qu'à penser à la popularité des Hallyday, Gainsbourg et Renaud pour la scène musicale.

Les zélateurs

L'appréciation de la critique est, au départ, éminemment positive. Les rébarbatifs et les indifférents savent que la meilleure façon de tenir Djian à l'écart est encore de l'ignorer. Pendant ce temps, le jeune auteur qui est passé chez Pivot seulement trois ans après avoir publié son premier livre, s'attire les familiarités et les hourras d'une poignée de critiques portés sur la... musique rock. Le plus fervent et fidèle sympathisant de Djian, et ce, à travers trois âges, serait peut-être Yann Plougastel, critique musical qui pose au printemps 1985 un jalon durable pour la légende de l'auteur : l'étiquette « rock-littérature », qui rature le bas d'un article dithyrambique intitulé « "37,2 le matin", de Philippe Djian. Violence, énergie, explosion », paru dans *L'Événement du jeudi*. Il faut entendre les résonances béates qui soulignent l'arrivée de cette nouvelle voix : « Philippe Djian existe. Cela rassure. Il écrit. Cela va vous aider à vivre. Comme, de temps en temps, arrive encore à le faire une giclée de rock » (Plougastel, 1985, 93). Ce public encore assez restreint sera vite grossi par les nombreuses cohortes de lecteurs entraînés à la poursuite du film-culte de Beineix, au printemps 1986.

Pendant que Marianne Alphant (à *Libération*) et Françoise Xenakis (dans *Le Matin de Paris*) disent elles aussi quelques bons mots de 37², Pierre Lepape développe plus avant sa morale littéraire dans un article sur « L'écriture et la voix » (Lepape, 1985), dans lequel il se penche sur des romans de Huston, Duras, Pinget et Djian. Un an plus tard, dans les pages du *Monde des livres* et à propos de *Maudit manège*, il annonce que « l'élève a fini de faire ses gammes » et le consacre « grand écrivain », dans un article sérieux aux intertitres tels que « Le style est une morale » (Lepape, 1986).

À telle chose ses deux pôles : la consécration d'un côté, l'apparition de voix critiques plus sévères, de l'autre. La première passe entre autres par une couverture médiatique encore plus élogieuse et rêvée que ce qui peut apparaître à l'imaginaire débridé d'un écrivain en herbe. Jérôme Garcin dirige un dossier de cinq pages, dans *L'Événement du Jeudi*, au titre éloquent : « Rencontre avec l'auteur de "37,2". Djian, tu es le plus grand ! » (Garcin (dir.), 1986, 80-84). Il nous informe que Djian fait désormais partie des « "incoutournables" à l'heure de l'apéritif, dans le beau monde », ce qui empêche de continuer à penser à Djian en tant qu'auteur confidentiel : ignorer son existence – je veux dire au sein du milieu littéraire – devient un geste volontaire et non plus l'effet d'un manque de notoriété. Le dévoué Yann Plougastel est dépêché au pays basque, où Djian et sa famille viennent de déménager, et mène une entrevue avec l'auteur dans la voiture de ce dernier. Djian dit vouloir éviter l'étiquette de rock-littérature (que lui a accolée son obligé) et rajuste le tir en rappelant que « l'intéressant, c'est la voix » et que son « seul souci [est de] ne pas ennuyer le lecteur » (Garcin (dir.), 1986, 82 et 83).

Pour ajouter aux couronnes et aux fleurs, Gilles Martin-Chauffier consacre lui aussi, dans *Paris Match*, un dossier à « Djian l'insaisissable », avec article, photo pleine page et entrevue. Le romancier qui disait ne pas vouloir multiplier les interviews a tout de même le chic d'aller chercher le journaliste et le photographe à l'aéroport et de les ramener chez lui, au cœur d'un « désordre incroyable » (Martin-Chauffier, 1986, 3) largement constitué des jouets de son fils Loïc et des dessins de sa fille Clara. Il tient encore un discours d'auteur qui semble vouloir accorder une place prépondérante à

l'expérience esthétique, en rappelant qu'il « faut aider son lecteur à respirer », de même que son positionnement dans le milieu littéraire : « Les prix, je m'en fous. Mon seul rêve, c'est d'être traduit dans toutes les langues ». Quand Plougastel soulignait à gros traits, au sujet de Bernard Barrault, qu'il est agaçant pour plusieurs de « voir une telle réussite échapper complètement au monde parisien » (Garcin (dir.), 1986, 83), Martin-Chauffier inscrit Djian et son *Maudit manège* dans la légende, « un peu plus en marge de la littérature entre James Hadley Chase et Marguerite Duras » (Martin-Chauffier, 1986, 3). Le maître mot serait donc cette idée de *marginalité* : de l'esthétique djianienne, d'une entreprise éditoriale décentrée ou périphérique ; voilà de nouvelles composantes d'une condition, pour ainsi dire, « paratopique » (Maingueneau, 2004), ou encore, les « ingrédients variables d'une légende qui, à force de la raconter, a tendance à se déformer » (Tautz, 2006, 453). Ce trait de la marginalité a trouvé une nouvelle actualisation dans le titre même de la riche biographie parue en octobre 2014 et signée David Desvérité : *Philippe Djian. En marges*.

La grâce est telle que même le public allemand, qui délaisse le roman français depuis le Nouveau Roman, sera forcé de lever un sourcil. D'après Mirjam Tautz dans sa thèse sur le transfert de l'œuvre de Djian vers le marché allemand, la journaliste Marianne Alphant, répondant aux demandes de deux Berlinoises en visite à Paris, est intervenue en faveur de Djian, en vue d'un dossier spécial à paraître en Allemagne sur la littérature française, dans le numéro d'avril 1986 de la revue *Schreibeft*. En plus d'encenser l'auteur en France, elle le présente aux Allemands comme une figure incontournable de la jeune relève (Tautz, 2006, 315), faisant œuvre de passeuse non seulement d'une écriture singulière vers un pays et une langue, mais également de toute une légende dorée venant désormais avec le nom de Djian, suscitant ainsi une fascination et un attachement du public allemand semblables à ceux éprouvés par les lecteurs français. En 2006, et dans les termes de la doctorante Mirjam Tautz, le statut de Djian en Allemagne est le suivant : « l'un des rares écrivains français contemporains dont les livres sont présents de façon systématique dans tous les types de librairies et en différents formats » (Tautz, 2006, 22).

Fait intéressant à noter, Norbert Wehr, qui supervise le dossier dans *Schreibeft*, fait appel aux services du traducteur Michael Mosblech, lui-même fortement entiché des romans de Djian et qui travaillera sans relâche durant six semaines pour en livrer à

temps de longs passages traduits. Il traduira tous les romans de Djian chez l'éditeur suisse Diogenes, jusqu'à *Sotos* (1993), premier roman de Djian dans la collection « Blanche » de Gallimard ; à cette date, Mosblech ne donne pas de nouvelles (Tautz, 2006, 76). Assez curieusement, les lecteurs des traductions du successeur de Mosblech éprouveront le même sentiment que le public français devant ce premier opus paru chez Gallimard : ils « ne retrouvent pas le Djian qu'ils croyaient connaître » (Tautz, 2006, 77). Cela serait-il dû à une métamorphose de la présence, et de ses formes, jusque-là perçue et affectionnée dans l'écriture djianienne ?

Pour en revenir à ce premier pôle de la consécration d'un auteur catapulté au-devant de la scène littéraire française, les éloges se poursuivent au moment de la parution d'*Échine*, gros roman publié en 1988. Des treize documents que j'ai pu dépouiller (voir « Dossiers de presse », *infra*, p. 254), neuf présentent une critique positive du roman et quatre autres, des entrevues sans commentaire positif ou négatif, mais acquises au romancier. Marianne Alphant infléchit sensiblement la figure publique de Djian en le qualifiant, en gros titre dans le *Libé*, de « tigre zen de Biarritz » (Alphant, 1988, 38), instaurant un contraste et une rupture avec l'étiquette rock'n'roll. Yann Plougastel, toujours aussi fervent dans *L'Événement du Jeudi*, évoque un « change[ment] de look » et reçoit de l'auteur une confidence de taille, éclairant la genèse d'*Échine* : « Je suis parti des lettres des gens qui m'écrivaient : "Maintenant, tu es fini". J'ai joué avec ça et j'ai eu envie de voir si un type qui n'écrit plus continue à exister ou se flétrit. Et je me suis aperçu que la littérature ne méritait pas qu'on sombre dans la folie. Il vaut mieux vivre » (Plougastel, 1988). *Échine* est précisément cela : la prise de conscience brutale d'une vie en-dehors de l'écriture, une vie à chérir davantage que l'écriture, ce qui posait problème ou semblait carrément inadmissible dans les romans précédents. La fameuse bataille, dans laquelle sont engagés Djian à ses débuts et ses héros-écrivains, est ajournée, ou déplacée sur un autre front.

La presse est donc unanime, sauf erreur, au sujet d'*Échine*. Même *Le Figaro littéraire*, avec un texte de Patrick Besson, salue le livre et son auteur : « Pourquoi Djian est-il un grand écrivain ? Parce que, comme le conseillait Baudelaire, il s'est fait ses clichés tout seul ! » (Besson, 1988). Dans sa chronique au *Nouvel Observateur*, Jean-François Josselin commence par noter qu'au sein du « microcosme littéraire [parisien], on affecte le plus souvent de ne pas en parler », ce qui montre au passage que le ciel

n'est pas sans nuages. Puis, il avance une sorte de lecture sociologique du phénomène, tout en relayant un motif récurrent dans la réception d'*Échine*, en lien avec le public du romancier : « s'il est devenu la coqueluche des jeunes lecteurs (15-20 ans⁵⁰), espèce en voie de disparition broyée à coups de clips, c'est bien parce qu'il est d'abord un écrivain, un vrai, c'est-à-dire un monsieur qui, avec le concours des vingt-six lettres de l'alphabet, balance des rêves et des cauchemars sur la page blanche » (Josselin, 1988). Enfin, pour mémoire, un interviewer du magazine *La Vie*, Olivier Nouaillas, mentionne une citation de Léautaud, inscrite sur un tableau dans le bureau du romancier : « Tout écrivain qui accepte un prix est à jamais déconsidéré » (Nouaillas, 1988). D'où l'on voit que l'antagonisme qui caractérise dans leur ensemble les rapports de Djian à l'institution littéraire n'est pas encore tout à fait... enterré.

En somme, en cinq ans, Djian vient de publier les cinq livres qui vont asseoir son influence sur une part de la génération d'écrivains à venir, à qui il a injecté une sorte de philtre d'amour pour tout ce qui touche aux subtilités de cet artifice que représentent l'art d'écrire et, plus précisément, une littérature de la voix et du quotidien, une littérature « désinhib[ée], tout à fait frappante depuis le succès de Philippe Djian et d'une nouvelle génération d'auteurs qui n'est plus héritière de la littérature française classique » (Bessard-Banquy, 2009, 240). Cependant, certaines voix, dans la presse, ne tardent pas à se faire plus critiques, et il faut remonter deux ans en arrière, au printemps 1986, pour rendre compte de cette capitale parole Autre.

Premiers bémols

La parole de l'autre remotive sans cesse l'écriture, quand elle ne lui confère pas de nouveaux enjeux. Pensons-y : qu'est-ce qui, des tapes dans le dos ou des couteaux tirés, paraît le mieux infléchir la direction prise par une démarche créatrice? On vient de le voir, Djian dit s'être appuyé, pour amorcer l'écriture d'*Échine*, sur le courrier lui annonçant que « maintenant » il était « fini ». On peut ajouter deux choses : que Djian, d'une part, est lui-même conscient, dès le dernier tiers de *Maudit manège*, qu'il a « fait le tour » de tout un horizon de sens et de langue, et qu'il s'en va vers autre chose ; que

⁵⁰ Chez d'autres commentateurs, la frange s'étend de 15 à 40 ans.

les mots plus durs, d'autre part, émanant de critiques moins impressionnés par la prose romanesque de Djian, ne sont peut-être pas tombés dans l'oreille d'un sourd.

À côté du concert de louanges réservé à *Maudit manège* en 1986, certains commentateurs ne se sont pas gênés pour identifier quelques irritants. Le roman, je l'ai déjà évoqué, met en scène un héros-écrivain anonyme en passe d'atteindre le succès et pris en grippe par une partie de la critique. Jacques-Pierre Amette, dans *Le Point*, est le premier à relever l'ironie d'un personnage d'auteur à succès jouant les poètes maudits et à nuancer son éloge d'« un livre qui pêche par ailleurs par ses répétitions, ses complaisances, tout un vieux cinéma, et une mythologie qui a fait long feu » (Amette, 1986, 110).

Au *Magazine littéraire*, une première critique, signée Jean-Didier Wolfromm, écorche franchement le travail du romancier : « C'est peu dire que Philippe Djian écrit mal, son style est si relâché, si parlé qu'on a l'impression de lire une mauvaise traduction de la Série Noire », et souligne à son tour « [qu'il] faut qu'il se méfie Philippe Djian », par rapport à la posture d'écrivain maudit, avant de le traiter de « beau parleur, mieux un bavard illuminé » (Wolfromm, 1986, 11).

La seconde critique, plus nuancée, de Patrice Bollon, s'avère la plus intéressante et utile. Le journaliste évoque d'abord cette immense « rumeur » à deux revers, l'un lumineux, voulant que la France aurait son « grand auteur moderne » que « plus personne, semble-t-il, ne saurait [i]gnorer », ayant offert, avec *Maudit manège*, un « salubre bol d'oxygène » dans lequel la « fougue de l'auteur » permet de tolérer ses « clichés » éhontés, et l'autre plus sombre, problématique : ce « beau manège » s'épuise aux deux tiers du livre et, « après avoir séduit, irrite et incommode terriblement » (Bollon, 1986, 52-53). Cela conduit à une charge en règle contre certains aspects, plus discutables en effet, du roman en question, charge qui épingle de manière juste et franche les travers et embûches que Djian a échoué à surmonter – notamment quant à cette fameuse posture d'auteur maudit, encore –, et que je me permets de citer longuement :

Pas de distance ou d'humour et pas le moindre gramme de lucidité : Djian semble croire à la réalité des mythes qu'il manipule, et il en devient vite grotesque et même franchement déplaisant [...]. On croyait avoir affaire à une force de la nature, décidée à balayer tout sur son passage et qui allait

tordre le cou à la « belle écriture » pour enfin rendre place à la vie ; et on se retrouve face à un Dupont-la-joie [*sic*] beatnik, rustre et fier de l'être, replié dans son anti-intellectualisme borné. Envolées la passion et la générosité qui faisaient exister ses phrases (et oublier leurs défauts), celles-ci retombent vite dans les clichés qu'elles charrient. Djian tente de faire passer son laisser-aller pour de « l'urgence » – mais où est l'urgence de délivrer des idées aussi banales ? Engluée dans des mythologies dont elle ne réussit jamais à sortir, sa bonhomie ne semble bientôt plus qu'une pose, datée historiquement et littérairement, sans enjeu réel. (Bollon, 1986, 53)

« Anti-intellectualisme borné », « laisser-aller », « mythologies », « pose »... Voilà des reproches, en bonne partie fondés, qui montrent qu'une part de la critique n'est pas dupe des raccourcis, intellectuels et esthétiques, empruntés par Djian pour faire valoir son identité d'écrivain un peu à part, celle d'un écorché vif, hors-la-loi. J'ignore si ces commentateurs ont su se réjouir de ce que leur message ait été entendu en lisant *Échine*, et en faisant la connaissance de son héros-écrivain fini, « pisse-copie à demi alcoolique » (E, 36). Chose certaine, le changement de direction inauguré avec *Échine* peut s'expliquer autant par le malaise évident de l'auteur devant l'admiration excessive que lui voue toute une génération de lecteurs, que par les pointes acérées des critiques mettant en lumière les faiblesses de sa démarche ; un renouvellement esthétique, donc, en partie redevable à une interaction de l'œuvre et de l'Autre à qui elle est destinée.

ii. *Fictions de la vie littéraire contemporaine*

En toute logique, la représentation de la critique apparaît dans l'œuvre romanesque en même temps que la figure de l'écrivain, soit dans *Zone érogène* (1984). C'est, du fait de la tendance lourde de la littérature française plus ou moins récente que constitue l'autoreprésentation, à tout un personnel romanesque que se frottent les héros-écrivains contemporains : autant d'éditeurs, de critiques, de proches parents ou amis, d'agents, de fans, qui donnent leur avis dans ce qui finit, à force, par constituer un vaste *corpus* de romans de la lecture, ou encore, suivant l'idée de Dominique Viart, une mouvance de la « lecture-écriture » (Jérusalem, 2004, 62). Ainsi, le regard de l'autre sur la chose écrite par le narrateur est démultiplié – bien que relayé et distribué selon le bon vouloir de ce même narrateur –, faisant en sorte que le « je » n'est plus seul à

témoigner de son expérience de lecteur. La société, elle aussi, produit un discours sur la littérature, lequel devient objet d'un plurivocalisme et d'un dialogisme.

L'idée d'un Djian influençable conduit à considérer deux autres zones hétéronomes d'une *peau d'écrivain* qu'il a maintes fois fallu défendre, ou rectifier, ou réinvestir : son rapport à la critique, et son rapport à l'époque. Dans le premier cas, force est d'admettre que, sous couvert de mépris et d'indifférence hautaine, Djian se *soucie* des critiques de ses romans. Il s'y intéresse en tant que « retour », image réfractée du regard de l'autre. Mais il n'a pas toujours été aussi serein : point habile à s'exprimer en public, il engageait et poursuivait, durant les années 1980, l'empoignade avec la critique (tant la sympathisante (qu'il ridiculise souvent) que la malveillante) jusque dans ses romans. L'enjeu étant, bien évidemment, « la définition des conditions de l'appartenance véritable au champ » (Bourdieu, 1992, 310). En 1860, Baudelaire confie : « j'ai répondu à des goujats *comme un goujat*. Plus je deviens malheureux, plus mon orgueil augmente » (Baudelaire, 1973, 98-99 ; c'est l'auteur qui souligne) ; 135 ans plus tard, Djian reprend le même motif : « je ne sentais pas dans quel piège j'étais en train de m'enfermer. Je répondais aux attaques par des attaques, aux idioties par des idioties » (Djian et Ezine, 1996, 120).

Dans *Zone érogène* (1984), une critique féministe se fait briser une paire de lunettes ; dans *37°2 le matin* (1985), Betty repeint la surface d'une grande maison d'édition avec une « bombe de laque rouge » et balafre un directeur littéraire à coup de peigne, ce qui la mène tout droit en prison ; dans *Maudit manège* (1986), le héros-écrivain et Machin, chroniqueur littéraire influent, en viennent aux mains. Quelque chose dans le rapport à la critique fournit une sorte d'excitant à la véhémence de la défense d'une vision de la littérature.

Dans les romans, cette bataille n'a donc jamais vraiment pris fin, éclipsée seulement dans la trilogie *Assassins* (1994) / *Criminels* (1997) / *Sainte-Bob* (1998), mais médiatiquement, elle s'est estompée : l'auteur a vieilli, remplacé un *ethos* discursif arrogant par un *ethos* humble, s'est calmé, livré à une grande relativisation de tout, ne s'occupant plus de ceux qui se croient permis de lui faire la leçon. D'ailleurs, il n'a plus à le faire aujourd'hui, pour deux raisons : d'abord parce qu'à la moindre attaque (Yann Moix par exemple), une armée d'intervenants (Didier Jacob par exemple) se lève pour

le défendre ; ensuite parce que la grande majorité des critiques s'emballent de la production récente de Djian, ce qui demeure la chose la plus difficile à comprendre, au regard de la qualité de la marchandise. Sans doute y a-t-il là un effet de champ : la rédaction des *Inrockuptibles* semble désormais faire preuve d'un réel esprit critique devant la production de Djian, qu'elle célébrait pourtant il y a trente ans. Davantage dévoués à la contre-culture, les rédacteurs des *Inrocks* n'ont plus aucune raison de rester attachés à un homme qui est « passé à l'Ouest », pour dire les choses grossièrement. Un tel indice témoigne de l'évolution (ascendante ou descendante?) de la position-Djian.

IV. Ruptures, rivalités et réconciliations

« Ne rivalisant point, il n'a point de rival. »

Lao-Tseu, *Tao-tō king*

Après les expérimentations de *Cinquante contre un* et de *Bleu comme l'enfer*, l'écriture de Djian se canalise dans des romans narrés à la première personne, aisément lisibles par leur linéarité, des romans du quotidien, où nulle action héroïque ne vient démentir le réalisme modeste (et souvent comique) et la banalité de l'existence ordinaire ; romans contemporains avant tout, vus comme autant d'ustensiles d'investigation permettant de gratter la surface du réel⁵¹ pour en découvrir et en comprendre les forces et les composantes, la vibration profonde. En cela, la production de Djian s'inscrit dans le retour au réel, au sujet et au récit qui la rapproche, pour les années 1980, de celle des Pennac, Jardin, Delerm, Sollers, soit d'une littérature accessible à un large public. Djian apparaît dans le champ littéraire en jouant des coudes et en déclinant avec conviction, dans ses textes de fiction mêmes, les principes qui animent sa poétique d'auteur et ses idées sur la création littéraire.

Son style demeure à la fois parent et très éloigné de ce qui se fait dans le roman français de cette période. Aucun de ces auteurs contemporains n'évoque la marginalité et la vie contemporaine, ni n'aborde la sexualité ou la débauche, ni n'écrit comme le fait Philippe Djian à cette époque. En 1998, Catherine Moreau se penche sur une écriture qui, pour elle, a toujours « fai[t] la différence » (Moreau, 1998, 8). Dans les romans *Zone érogène*, *37,2° le matin* et *Maudit manège*, le narrateur appuie même avec une certaine insistance sur l'originalité du filon que Djian entend exploiter et sur la singularité de l'écriture qui en découle : « Mais si je le fais pas, qui est-ce qui dira l'étrange beauté d'une canette de bière pour un type qui se demande ce qui vaut vraiment la peine, qui le fera ? » (37M, 278).

Une volonté de se démarquer et un souci d'innover, clamés avec une égale véhémence et bien qu'ils soient véhiculés par des *topoi* rhétoriques non exempts de clichés (l'écrivain maudit, par exemple), conduisent Djian à se faire un rival, voire un

⁵¹ Voir le verbatim présenté à l'annexe 4, *infra* p. 263, à 10 : 15.

ennemi, du moindre de ses pairs. Malgré cela, on sent chez lui, dès le début de cette période, un intérêt pour la littérature française qui lui est immédiatement contemporaine. Ainsi, tandis que BHL, Borniche ou Guy des Cars sont moqués dans *Cinquante contre un*, Édouard Limonov et Marie-Gisèle Landes-Fuss (auteure, en 1982, du roman *Une baraque rouge et moche comme tout, à Venice, Amérique...*), dans *Zone érogène*, et Jacques A. Bertrand dans *Échine*, sont valorisés en tant qu'écrivains contemporains dignes d'intérêt. Le héros de *Zone érogène*, d'ailleurs, le dit clairement à un pair rival : tout n'est pas à « mettre à la poubelle » (ZE, 123).

Néanmoins, le portrait demeure plus négatif que positif. En fait, il est difficile de décrire avec justesse le paysage du roman français des années 1980, et la place particulière que Djian vient y prendre. D'un côté, si l'on examine les manuels d'histoire littéraire, le roman français cherche à se relever des constructions laborantines léguées par le Nouveau Roman, en réinvestissant les domaines du lisible et du linéaire, les registres du subjectif et du vécu. On retrouve d'ailleurs un écho de ce motif chez les critiques sympathiques à Djian, dont certains lui attribuent le mérite, comme on l'a vu plus haut, d'avoir ramené dans les librairies une partie des Français perdus à la cause du roman.

De l'autre côté, et avec un peu de distance, le constat d'un roman français moribond au début des années 1980 n'est pas si aisé à admettre lorsqu'on songe aux réaménagements proposés par Louis-René des Forêts et Pascal Quignard, à l'enthousiasme pour la seconde génération des « écrivains de Minuit » (Jérusalem, 2004, 53), Echenoz et Toussaint en tête, aux ouvrages aujourd'hui célébrés d'auteurs alors émergents comme Pierre Michon (*Vies minuscules*, 1984), Pierre Bergounioux (*Catherine*, 1984) et Emmanuel Carrère (*L'amie du jaguar*, 1983) ou à ceux d'auteurs établis comme Marguerite Duras (*L'Amant*, 1984), Philippe Sollers (*Femmes*, 1983) et Alain Robbe-Grillet (*Romanesque I. Le miroir qui revient* (1984). J'ignore s'il existe encore des gens pour prétendre que la fin du 20^e siècle littéraire augurait du crépuscule et de la décadence du roman français, mais ils ne doivent pas être nombreux si c'est le cas.

La perception varie en fait selon le point de vue que l'on prend et d'où l'on observe. Du point de vue du renouvellement de la poétique des genres, il faut le dire,

des Forêts, Quignard et Millet délaissent le roman, genre de plus en plus prosaïque aux yeux d'une constellation d'auteurs qui donneront une vigueur nouvelle au genre du « récit » (Rabaté, 2004, 40-47). À l'autre bout du spectre, celui où l'on reconduit les codes de modèles romanesques éprouvés et où l'on se méfie le moins du pouvoir enchanteur du roman, les Paul-Loup Sulitzer et Maurice Druon demeurent longtemps en tête des listes de best-sellers. Notons-le, Djian est aussi éloigné, au départ, de l'un que de l'autre de ces deux regroupements. Où se situe-t-il, alors? Héritier de la littérature étatsunienne et en particulier de la frange contre-culturelle de cette dernière, Djian vient créer et occuper une position encore inexistante, qui fera de lui « le plus américain des romanciers français » comme il fut souvent présenté, position inexistante à laquelle il s'emploie avec vigueur, quand ce n'est pas avec la force de ses bras, à légitimer.

i. Ruptures, écarts et pugilats

Maingueneau nous a appris que chaque auteur négocie inmanquablement les conditions spécifiques de sa « paratopie ». Le pari de Djian est de viser une sorte d'entre-deux, de case vide, une position médiane qui fera de lui un écrivain original en même temps que suivi par un vaste public.

L'idée ici n'est pas d'énumérer les innovations formelles et sémantiques chez Djian, mais de faire des parts égales aux ruptures et aux renouements, aux discontinuités et aux continuités. En d'autres termes, il n'y a pas, chez cet auteur, que la contestation virulente, il y a aussi un ancrage dans la tradition littéraire, notamment française.

La manière la plus rapide de résumer la situation de Djian à l'époque de ses premiers romans est peut-être de recourir à l'image, qui, selon le vieil adage, vaut mille mots. Le passage de Djian à l'émission *Apostrophes* en 1984, pour la promotion de *Zone érogène*, donne aujourd'hui une idée claire, quasiment choquante, du fossé qui le sépare du reste des écrivains français de l'époque. Au moment du premier tour de table, qui permet à Bernard Pivot de présenter les six panelistes, la caméra cadre tour à tour chacun d'entre eux, bien mis, convenablement habillés et coiffés. Puis, le cadre s'arrête sur Philippe Djian, et le contraste provoque un choc : blouson en blue-jean orné

d'écussons et d'un macaron, coiffure rock'n'roll, bracelets métalliques, mine sombre et un peu fermée, timide⁵². Avant même qu'il n'ait pris la parole, il est clair que Djian provient de la contre-culture (à dominante punk, à l'époque), qu'il appartient à cette contre-culture, et qu'il évolue en marge de la société.

C'est donc ce qu'incarne Djian à ce premier stade de sa figure publique, avant le succès : un « voyou littéraire » (Simonin, 1998, 87). Il fait profil bas, semble allergique aux causeries littéraires. Dans ses livres, en revanche, il s'agit tout autrement, il en fait même « des tonnes » (Djian et Moreau, 1999, 20), grâce à un membre du personnel romanesque : le héros-écrivain, qu'il emploie dans quatre romans consécutifs, soit *Zone érogène*, *37,2° le matin*, *Maudit manège* et *Échine*. Dix ans plus tard, dans ses entretiens avec Catherine Moreau, il revient sur cette période révolue : « j'en ai écrit des tonnes sur mon style, mais ce n'était pas forcément destiné à des gens portés sur la littérature ou qui voulaient écrire ; je pense que cette attitude-là a touché d'une autre manière » (Djian et Moreau, 1999, 20).

L'instance par où passe ce discours véhément sur la littérature est donc cette *figure héroïque de l'écrivain*. Je m'en tiendrai ici au héros anonyme de *37°2 le matin* (1985), qui traverse une singulière aventure : il a écrit autrefois, a tout rangé dans une boîte, Betty a découvert, aime beaucoup voire à la folie, souhaite le voir grimper au rang qui lui revient, le « premier » et lui, à mesure que Betty s'enfonce dans cette illusion, redevient écrivain, débute un nouveau manuscrit qu'il assimile à la « PETITE VOILE BLANCHE À L'HORIZON » (37M, 345) capable de conjurer le sort tragique de son amoureuse. L'embarcation n'arrivera pas à temps pour sauver Iseult, cependant.

Du fait de cette progression du héros et de son travail d'écriture, le positionnement littéraire (la dimension énonciative de « réglage » par laquelle le « créateur négocie l'insertion de son texte dans un certain état du champ et dans le circuit communicationnel » (Maingueneau, 2004, 113)) survient surtout dans le dernier quart du roman. Les segments agressifs, les *attaques* s'expriment en diverses tonalités : les protestations de singularité – voire d'étrangeté –, les constats désolés, et les dénonciations en règle, les règlements de compte.

⁵² Voir la capture d'écran fournie dans l'annexe 7, *infra*, p. 274.

Les premières, appuyées par le portrait vite ment brossé plus tôt de Djian en marginal chez Pivot, ne sont pas dénuées d'humour, ni d'exagération. Ainsi voit-on le héros évaluer sa situation après avoir écrit « ce bouquin [non-édité] que les types balançaient régulièrement à la poubelle » : « Je me sentais un peu dans la position d'un type qui essaierait de fourguer des maillots de bain à une bande d'Esquimaux frileux sans parler un seul mot de leur langue » (37M, 112). Il commence par prendre conscience de ce qu'il est au pays des Lettres : un *alien*. Puis, reprenant peu à peu l'écriture, il se rebiffe, se braque : « j'écrivais pas de cette manière pour les emmerder, c'était plutôt le contraire, j'étais un type sensible et c'était eux qui m'emmerdaient » (37M, 323). Il se sait à l'écart et s'en lave les mains, creuse lui-même cet écart.

L'ennemi, il le voit et l'identifie clairement, ce qui n'est pas difficile, puisque l'ennemi est partout, notamment sur l'écran de télévision :

Une bande de types à moitié morts présentaient leur dernier bouquin. Je me suis installé dans le fauteuil en attrapant la pizza. J'ai regardé les types dans le blanc des yeux. Ils minaudent autour d'un jus d'orange et leur regard brillait de satisfaction. Ces mecs-là étaient au goût du jour. C'est vrai qu'une époque a les écrivains qu'elle mérite et ce que j'avais sous les yeux était édifiant. [...] Peut-être que le thème de l'émission était : comment tirer à trois cent mille quand on a rien à dire et qu'on a ni âme ni talent et qu'on ne sait ni aimer, ni souffrir, ni mettre un mot devant l'autre sans que ça fasse penser à un bâillement. Les autres chaînes valaient guère mieux. J'ai baissé le son et j'ai simplement gardé la compagnie des images. (37M, 332-333)

Notons-le d'emblée, l'agression provient du « son », et donc d'une instrumentalisation du langage ici jugée perverse, tandis que les « images » restent tolérables, de même que la pizza « à peine tiède et bien huileuse »... Allergique à la parole ennemie, le narrateur n'est pas loin de conclure au complot, comme le montre la remarque faite à son ami Bob, qui ne lit que des polars : « Ils nous ont balancé quelques miettes pour qu'on essaie pas de toucher au gâteau. Je parle pas seulement des bouquins, ils se sont démerdés pour qu'on leur laisse la voie libre » (37M, 206). Dans un tel contexte, le sentiment d'être le seul à exprimer « l'étrange beauté d'une canette de bière pour un type en train de se demander ce qui vaut vraiment la peine » (37M, 278) prélude à une forme de résistance, et peut-être même, de croisade.

Que faut-il à un croisé? Une foi mystique et un esprit belliqueux, entre autres. C'est précisément ce qu'apporte la figure de Betty, double antagoniste du héros, lequel a plutôt le profil de l'ermite pacifiste. Betty incarne à la fois : la cause de la renaissance à l'écriture, l'étalon critique à l'aune duquel cette écriture peut être jugée, et le moteur de la foi du héros-écrivain : « Je regardais toujours Betty avant de me coucher et je me demandais si les quelques pages que j'avais noircies étaient à la hauteur. J'aimais bien me demander ça. Ça m'obligeait à viser assez haut en tant qu'écrivain. Ça m'apprenait aussi à m'écraser » (37M, 324). À l'objet de la foi, sacré, correspond une humilité conséquente du narrateur.

Évidemment exagéré, eu égard à l'humour toujours présent chez Djian, le parallèle avec les guerres saintes reste pertinent pour deux raisons ; d'une part, l'identification du camp des infidèles est clairement marquée, bien qu'imagée : « La plupart des types qui écrivent aujourd'hui ont perdu la foi. Dans un bouquin, on doit pouvoir sentir l'énergie et la foi, écrire un livre ça devrait être comme si tu t'envoyais deux cents kilos à l'arraché. Le meilleur, c'est quand tu vois les veines du type se gonfler » (37M, 290). D'autre part, et cela s'inscrit en ligne directe avec les procédés rhétoriques et stylistiques œuvrant à assimiler l'écriture à une pratique athlétique, les épisodes agressifs, voire pugilistiques entre les personnages procèdent également de cette division antagoniste des sujets écrivains, entre fidèles et infidèles. Ainsi, les romans de la première période présentent presque tous des figures repoussoirs avec lesquelles les héros de Djian, partant d'un travail sur les mots, en viennent littéralement aux mains. Il y a là une nouvelle facette de la présence, un autre être-Djian : il s'agit du Rival, de Djian Rivalisant.

Dans le *Tao-tê-king* attribué à Lao-Tseu et écrit autour de 600 ans av. J.-C., petit livre qu'affectionneront certains personnages de la seconde période romanesque de Djian⁵³, il est dit de la figure du Sage : « Ne rivalisant point, il n'a point de rival ». Ce n'est pas encore le cas du Djian de la période véhémente, qui est plutôt du genre à citer, en exergue à *Zone érogène* par exemple, un écrivain polémiste comme Roberto Arlt : « Nous créerons notre littérature, non pas en parlant continuellement de littérature, mais

⁵³ Identifiée, dans le projet de la thèse, comme étant celle de l'*inquiétude*, cette période est formée des nouvelles et romans publiés entre 1989 et 1998, dont les personnages sont plus affligés que véhéments, paraissent privés du ressort qui caractérise ceux de la première période.

en écrivant dans une orgueilleuse solitude des livres qui auront la violence d'un *cross* à la mâchoire » (ZE, pages de garde). Quand l'orgueil de l'écrivain devient excessif et la véhémence aveugle, l'attentat esthétique devient rixe *littérale* (encore que fictionnelle) et se traduit par des coups de poing dans la figure, notamment.

Des nombreux pugilats littéraires présents dans les premiers romans de Djian, il est possible de dégager une constante : la rivalité, presque invariablement, culmine dans un contact *physique* (souvent violent) entre les personnages antagonistes. Cela tient plus largement à un trait de l'esthétique de Djian, dont les personnages entretiennent un rapport viscéral à l'existence, qu'ils ressentent avant tout avec leur corps, et dont le style met en place ce que Fontanille nomme une « sémiosis de la chair vivante » (Fontanille, 1999, 225). Par cette primauté de l'action (l'émotion) sur la médiation intellectuelle (le rationnel, le Verbe), ses personnages écrivains prêtent le flanc à la critique, laquelle ne rate pas l'occasion de disqualifier un auteur qui semble se féliciter davantage de la taille de ses bras que de ses qualités intellectuelles.

Dans 37^o2, Betty, double agressif du héros passif, pique une crise au cours d'une altercation avec le lecteur d'une maison d'édition qui a signé une lettre de refus peu aimable à l'endroit du manuscrit de son amoureux, et blesse cet ennemi au visage au moyen d'un peigne sorti de son sac à main, ce qui la conduit derrière les barreaux. Plus tard, ayant essuyé le refus d'un autre éditeur, elle vandalise la façade de l'immeuble en la recouvrant, de bon matin, de peinture rouge, devant les visages médusés des employés de la maison. Issue d'un milieu populaire, elle incarne l'exigence littéraire telle que Djian la conçoit en tant que lecteur et cherche ainsi, tentative vouée à l'échec s'il en est, à « redresser toutes sortes de torts », suivant la formule utilisée par Cervantès dans *Don Quichotte*.

Dans les romans de la première période, la rivalité évolue, très tôt, en un conflit, parfois armé, touchant au cœur les personnages jusque dans leur intimité et leur vie privée. Leurs héros, marginaux qui, pour se faire une place dans la société, bousculent quelques principes établis, reconnaissent au premier coup d'œil les signes, visibles ou langagiers, identifiant un individu à la faction ennemie ; l'homme de lettres blessé à la joue par Betty, par exemple, en robe de chambre satinée et une « longue pipe d'ivoire

coincée entre les dents » (37M, 114), habite un appartement meublé « en Louis XVI » (37M, 129). Ce travers belliqueux, doublé du caractère douteux, fantasque et puéril d'une telle représentation caricaturale d'un agent du champ littéraire⁵⁴, évoque l'affrontement violent entre tribus rivales et rend toute situation explosive. À cet égard, la véhémence de Djian peut être placée sous le signe d'un *excès* du sentiment (au sens où celui-ci déborde sur le reste), d'une perception aiguë de l'agression perpétrée par le réel sur le sujet, qui permettent de franchir la distance entre une écriture du corps et une lutte symbolique pour la légitimité ; qui rapprochent, donc, ces deux éléments à première vue hétérogènes.

Le portrait brossé par l'écrivain d'un monde des Lettres où il a peu d'amis et pour lequel il n'a le plus souvent que des insultes, occulte un certain nombre de choses. Se réclamant d'écrivains américains, Djian accole à la pratique littéraire un ensemble de valeurs qui fait l'économie des aspects plus prosaïques du marché du livre, liés à la promotion notamment. Or, en France, c'est à la *screenisation* galopante de la personne de l'écrivain qu'assiste Djian ; différents facteurs, qu'une approche sociologique de la littérature peut mettre en lumière, entourent et irritent l'écrivain, le conduisant, par une sorte de confusion métonymique, à disqualifier une culture nationale ; le statut de la littérature, en France, est décidément « trop auréolé » à son goût (Djian et Ezine, 1996, 70). Que ce statut soit de caractère plus mercantile encore aux États-Unis, Djian ne le dira pas.

Il n'est pas Toussaint, ni des Forêts, ni Pierre Michon – sans doute aurait-il pu lire davantage avant de formuler ses constats sur l'état de la littérature française. Il n'est pas non plus San Antonio, Guy des Cars ou Sulitzer. *Outsider*, il est forcé de se tailler une place à sa mesure. Cette place, non seulement sera réaménagée plus tard, mais n'est pas exclusivement faite de ruptures.

⁵⁴ De la même façon, la première fois où l'ennemi Machin est présenté, dans *Maudit manège*, c'est par le biais d'un vêtement : « Ce type portait un pull jaune poussin » (MM, 160).

ii. Réconciliations, continuités

On peut alors présenter les choses de la façon suivante : Djian aime plaisanter, se moquer même, confie d'ailleurs avoir abondamment donné dans la « boutade » (Djian et Moreau, 1999, 25). Il faut donc déjà préciser ceci : quelque forme que prenne l'interlocuteur du narrateur, que ce soit un Rival écrivain, une Femme, un Oiseau ou une Plante, l'humour est rarement écarté de la relation à l'autre, ce qui a l'avantage de désamorcer bien des pièges et excès romantiques. Au-dessus des nombreux visages d'un Djian démultiplié que l'analyse des régimes de présence met au jour, semble posé un chapeau qui les subsume tous, chapeau qui n'est autre que l'écriture et ses propriétés (l'humour, le discours indirect libre, la vocalité, etc.), lesquelles contribuent à créer le sentiment, au contact de cette écriture, d'une présence familière, remise en marche et en jeu à l'occasion de chaque nouveau roman publié.

Il n'est pas aisé de rattacher Djian à un précédent français : la comparaison avec Céline est impossible, même si celui-ci a pu insuffler chez Djian, pendant un temps, le désir et le défi du style ; Cendrars a certainement contribué à faire de Djian un nomade et un auteur d'ouvrages hybrides mêlant son écriture aux illustrations d'artistes picturaux. Blondin, Morand, par la mise en intrigue d'un questionnement sur la virilité ? Un Nimier qui aurait omis de se taire ? Camus, Duras par certains côtés ? Tout cela est bien différent.

La meilleure façon de situer l'œuvre de Djian dans la tradition française est d'examiner le travail sur la figure héroïque – ou antihéroïque. Il y a des passages, dans *Bleu comme l'enfer* par exemple, où Djian va tendre à magnifier les capacités souvent insoupçonnées de l'individu de tous les jours – ce qui le place encore dans le domaine étatsunien –, avant d'en rappeler le caractère ordinaire et impuissant : « Toutes ces choses qu'on arrive à faire, c'est vraiment dommage que ça compte pas » (Djian, 1982, 360). Quant au héros de 37², il ne manque pas d'ironiser sur ce même thème après quatre-vingt-dix heures sans dormir et une traversée du pays en voiture :

Est-ce que c'était pas bien joué... ? Est-ce que j'avais pas l'étoffe d'un héros du Vingtième... ? Oui, sauf que dans la vie je servais des pizzas et je traversais pas le pays comme un Ange de l'Enfer, j'allais juste à

l'enterrement d'une vieille. Cette mort qui m'attendait au bout du voyage, c'était pas la mienne, non, les temps avaient changé. (37M, 140)

Sans revenir sur l'épisode de « l'étrange beauté d'une canette de bière », sont-ils bien nombreux, les écrivains qui parlent de ce qui se produit après quatre-vingt-dix heures sans dormir? Toutes ces choses qu'il est possible à l'humain d'accomplir... mais qui ne changent rien au terme de la course. Surtout, ce trait d'esprit sur l'« étoffe d'un héros du Vingtième », par lequel le narrateur diminue lui-même sa valeur héroïque en se ramenant au plancher des « pizzas », montre bien, malgré la référence à une réalité étatsunienne (les Hell's Angels), une continuité avec les avatars éreintés de Céline ou de Beckett. Tout cela s'insère cependant, assez harmonieusement, dans un flot narratif qui a peu à voir avec le travail de ces deux écrivains.

On peut penser qu'un tel héroïsme de la réalité triviale, bâtie sur des petits faits et des micro-événements, a déjà été pratiqué par d'autres écrivains français. Outre le jeu subtil entre le trivial et le sublime dont sont empreints les poèmes d'Apollinaire par exemple, le pavé inégal sur lequel trébuche le narrateur de Proust marque le point de départ d'un détour narratif qui en vient à former un tout autonome, un micro-récit en conformité avec le projet cohérent à la base de toute la *Recherche* : l'unité du moi retrouvée, grâce à la métaphore. Un peu de la même manière, certains micro-épisodes dans le récit condensent, chez Djian, un ensemble soudainement unifié et stabilisé dans un seul événement de présence au monde. On trouve deux exemples de ce type d'épisodes dans *Zone érogène* et *37² le matin*, au moment où le narrateur, curieusement, se pique d'apporter ses soins à un oiseau. Ces extraits assez longs feront l'objet de discussions au moment des analyses internes. Je ne les signale ici que pour indiquer l'un des ancrages de l'œuvre avec la littérature française, dans la tradition d'un travail sérieux sur l'écriture, la langue et le roman. À cet égard d'ailleurs, une boutade parmi tant d'autres, tirée de *Zone érogène*, vient mettre en perspective sous l'angle oblique de l'humour le lien de continuité avec le passé littéraire de la France notamment : « Je suis sûrement l'un des derniers auteurs classiques vivants » (ZE, 316).

Il faut également compter, parmi les éléments de continuité en rapport avec la tradition littéraire française, la facture générique de certains livres de Djian : *Zone érogène* et *Maudit manège* sont des romans autobiographiques, genre de plus en plus

riche de variations pourrait-on dire, et reprennent la voie ouverte en France au 19^e siècle par Constant et Chateaubriand, puis reprise au 20^e siècle par Céline et Cendrars pour ne nommer qu'eux. Plus encore, et comme je l'ai montré dans un article sur l'énonciation autofictionnelle chez Djian⁵⁵ (Chavarie, 2012), celui-ci fait, avec *Zone érogène*, de l'autofiction sans le savoir, c'est-à-dire sans nécessairement être au fait d'un débat qui, à l'époque en France, ne résonne pas encore au-delà des murs des universités. Vincent Colonna, au moment de boucler son ouvrage *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004), ne manquera pas d'inscrire le nom de Djian dans son « Inventaire des auteurs français ayant pratiqué l'autofiction » (Colonna, 2004, 195), tendant ainsi à situer l'auteur au milieu d'une avenue contemporaine largement fréquentée par les écrivains français à la fin du 20^e siècle.

En outre, si la relation de l'œuvre au domaine littéraire français n'est pas nette, c'est en partie en raison de la propension de l'auteur à *taire* certaines choses (une sorte de mauvaise foi, en somme), notamment lorsqu'il fait dire à son avatar « Djian », dans *Zone érogène* :

Elle a continué un moment à dérailler sur la création, citant quelques auteurs que j'avais plutôt rangés dans le coin des psychiatres et des emmerdeurs mais je l'écoutais plus vraiment, j'ai jamais pu soutenir ce genre de conversation plus de cinq minutes, et encore, quand je me sens en forme... Ça doit être pour ça que je me suis pas fait beaucoup d'amis dans le Monde des Lettres, j'ai jamais très bien compris où la plupart de ces types voulaient en venir, alors que moi au moins c'était clair, je voulais aller nulle part. Je suis le seul écrivain qui demande à ses lecteurs de garder les yeux bandés. (ZE, 316).

Personne n'ira croire sérieusement qu'un tel auteur ne « veu[t] aller nulle part », lui qui annonçait à une ex-copine, 300 pages plus tôt, être « en train d'écrire le roman du siècle » (ZE, 25). Des généralisations indues, et l'émotion qui le saisit à la moindre évocation de la littérature, embrouillent son évaluation du champ littéraire contemporain. Qu'il souhaite, ultimement, tirer à trois cent mille tout comme ces auteurs qu'il pourfend, et par là ouvertement revêtir les habits de l'auteur à succès, il

⁵⁵ J'y dégageais l'oscillation que dessine l'écriture de Djian entre les pôles de la référentialité et de la fictionnalité, examinant l'intermittence, au sein de l'énonciation, de l'ambiguïté pragmatique (le double pacte de lecture) constitutive des procédés de fictionnalisation de soi. Cette fonction de l'énonciation autofictionnelle, d'instaurer un doute interprétatif sur la présence effective de l'auteur derrière l'énoncé, se trouve activée chez lui comme par un interrupteur, faisant surgir ici et là une forme particulière, personnelle, de sa présence.

ne le dira pas, pas encore. Sa promotion du style répond au départ à un besoin de justifier la façon dont ses livres vont être reçus et laisser une marque dans l'histoire littéraire.

Djian n'a pas été avare, au fil des années, de vacheries dirigées contre ses contemporains. Pourquoi? Dans la mesure où la rivalité implique l'idée d'une lutte, quelle peut être cette lutte? Quels en sont les enjeux? Et résultats? Qu'est-ce qui peut mener quelqu'un à se *battre*, littéralement, pour une vision de la littérature? Pour répondre à ces questions, il faut faire la liste des épisodes où des écrivains fictifs, dans la vingtaine de romans publiés par Djian depuis 1981, en viennent aux mains au nom de leur amour pour les mots, et entreprendre de les classer, de mesurer l'évolution des figurations de la rivalité au sein de ce corpus somme toute assez vaste.

Chez Djian, la « tribu d'élection » touche à l'*identité* du sujet, dans ce qu'elle a de plus profond, notamment son rapport à l'autre. Les mots des autres ont formé l'être autant que la vision du métier d'écrivain, et comme je l'ai dit déjà, cette vision du métier d'écrivain concerne autant un art de vivre qu'un art d'écrire. Héritier d'une tradition littéraire étrangère (étatsunienne), il se voit dans la position d'étranger dans son propre pays, ce qui, en fonction de mécanismes psychologiques particuliers, le conduit à se braquer, à attaquer. Il se sait autre, dominé parmi les dominants. Les années passant, la rivalité littéraire, caractérisée dans un premier temps par une hostilité et une agressivité affichées, laisse place à un apaisement, une auto-dérision, un humour. Or, ce type de rapport à l'autre détermine une manière d'évoluer au sein du champ littéraire et dans la sphère publique, et peut-être surtout dans la sphère de l'intimité. Et c'est là qu'on touche au nerf de la présence que Djian arrive à faire sentir : chaque moment de la vie quotidienne est plein de l'ensemble de ces discours hétérogènes auxquels répondent en bloc chaque geste, chaque pensée, chaque phrase. Le discours sur la littérature dicte une vision du monde qui influe à son tour sur la façon dont le narrateur gère les événements de la sphère privée, comme ses relations amoureuses, par exemple.

Dans certains romans, la conception de la littérature qu'entretient le héros prend directement part à la quête de séduction d'un personnage féminin, ce qui la situe au centre du roman. Et sur *ce* terrain (la séduction), *tout le monde* est rival. Pour ces raisons supérieures que sont l'identité, l'amour, le héros-écrivain peut et va, en partant des

mots, en venir aux *maines*. Le monde contemporain paraît vidé de sens? Soit. Mais Djian se contente rarement de *constater* un tel vide. Il tend plutôt à le remplir, ce monde, un peu comme l'eau en vient à occuper les creux, il lui redonne un ensemble de significations et y réintroduit une sorte de sens du sacré, teinté par l'humour.

En somme, il est possible de dire que les figurations romanesques de la rivalité, chez Djian, s'inscrivent en conformité avec les propriétés énonciatives et sémantiques qui affectent la présence, et évoluent avec elles, dans le temps. En effet, la première période l'écriture de Djian peut être placée sous le signe d'une explosion des sentiments, d'une perception aiguë des formes infiniment variées que prend l'agression du réel, qui permettent de rapprocher des éléments de sens à première vue hétérogènes et de franchir la distance sémantique importante existant entre une écriture du corps, d'une part, et une lutte symbolique pour la légitimité, d'autre part. Mais Djian ne pouvait pas se battre éternellement. Ainsi, la période plus récente de son œuvre laisse place au contraire à un apaisement, et même à une sorte de réconciliation, qui laisse de côté la colère, et passe par un recours plus important à l'humour et au sens de l'auto-dérision, à travers la figure récurrente de l'écrivain fini, par exemple. Le passage d'une rivalité socialisée, extériorisée, à une rivalité intériorisée, par laquelle l'écrivain se confronte à lui-même plutôt qu'aux autres, rend compte de ses choix esthétiques en pleine évolution, laissant de côté notamment la figure héroïque de l'écrivain. Le parcours de Djian, qui s'étend aujourd'hui sur plus de trente-cinq ans, lui aura fait franchir les multiples degrés de cet axe de la rivalité, débutant par la violence d'un cross à la mâchoire, et se terminant par la quiétude de l'homme mature qui ne rivalise plus, qui surfe plutôt sur sa notoriété.

V. Intertextes et autres signes culturels

L'action concrète d'un écrivain se traduit certes par des passerelles jetées vers autrui, mais également par la redécouverte des chemins ouverts par d'autres, qui le précèdent et qu'il faut continuer d'ouvrir. La parole des autres transmise par les multiples procédés de l'intertextualité et de l'intermédialité est celle qui contribue le mieux à l'exaltation de la présence qui fait office, chez Djian, de déclaration d'amour à la vie. De nombreux auteurs étatsuniens, disais-je plus haut, ont pour ainsi dire « fécondé » (Djian, 2010d, 10) l'homme, puis l'écrivain. En lisant *Cinquante contre un* de Djian, le lecteur de Charles Bukowski reconnaît la tournure d'esprit fantaisiste – qui ouvre grand la porte à l'invraisemblable – qui fait l'un des charmes de l'auteur de nouvelles comme « Le petit ramoneur » ou « La machine à baiser », tirées de ses fameux *Contes de la folie ordinaire* (1972). Le héros de la première « histoire » de Djian, « Les Anciens Combattants », rencontre, après avoir été victime d'un passage à tabac nocturne – et que l'œuvre de Djian débute comme ceci n'est pas dénué de signification –, une femme qui vit dans un arbre et qui... vole. Elle le prend sur son dos et l'emporte en plein ciel. La nuit, ils se livrent à des cambriolages aériens dans la cour du supermarché du coin, accompagné d'un ami aigle, nommé Marlon Brando. Onirisme? Non : le récit est cohérent. Simplement, Djian quitte la « réalité phénoménale » (Colonna, 2004, 93) pour se resituer dans un ailleurs fictionnel et poétique. Dans « Le truc qui tenait tout seul », Henri assiste, à son corps défendant, à une cérémonie sectaire où il aperçoit un globe oculaire flottant au beau milieu de la pièce. Dans « Le gros bâton », l'organe sexuel du héros demeure dressé durant plusieurs jours.

L'esprit qui préside à un tel régime fictionnel, où l'impossible est assumé, n'est pas nécessairement parent de celui avec lequel pactise la littérature fantastique : ici point d'inquiétude, mais une pratique ludique et en un sens hallucinatoire de l'art narratif. Il y a d'abord, dans les deux premiers ouvrages de Djian, une propension à l'*overstatement*, une esthétique de l'exagération qu'exacerbe la douleur physique par exemple, ou d'une manière plus générale, l'intensité de la présence, la sensation du vécu. Cela demeure toutefois un positionnement énonciatif qui sert la visée humoristique du discours et qu'on retrouve chez bien des écrivains humoristes, tels Céline, Joyce ou Brautigan, pour ne nommer que trois des maîtres de Djian.

Par *overstatement*, élément esthétique qu'il faut tout de suite penser en opposition avec l'*understatement* vers lequel tendra plus tard l'écriture, j'entends également les longs monologues, les longues phrases non-ponctuées de *Bleu comme l'enfer* (1982), et en somme, l'ensemble des jeux formels et rhétoriques, modernes, qui rappellent le lyrisme fiévreux et surréaliste des Kerouac, Burroughs, Harrison. Les deux premiers livres de Djian font montre d'une énonciation passablement déjantée qui délivre maints contenus caractéristiques de l'esthétique *trash*, mise de l'avant, en France, par les Michel Houellebecq (à ses débuts), Virginie Despentes, Frédéric Beigbeder, Vincent Ravalec.

Comment situer l'écriture de Djian à ses débuts dans la nébuleuse des genres littéraires? Ses trois premiers livres empruntent trois directions différentes. Le premier, *Cinquante contre un* (1981), est sous-titré « Histoires » et constitue, par son esthétique teintée d'américanité, un document relativement nouveau en territoire français. Le second, *Bleu comme l'enfer* (1982), serait ce qu'on pourrait appeler un *polar contre-culturel*, mettant aux prises une poignée de zazous avec un policier ayant atteint ses derniers retranchements – s'étant fait quitter par sa femme, enfuie avec les zazous en question –, dans une chasse qui laissera les deux camps amochés et sanguinolents. Le troisième, *Zone érogène* (1984), est un roman autobiographique dans la veine du *Women* de Bukowski (1980), où le projet d'écriture du héros Philippe Djian le dispute à sa vie amoureuse, et où la modalisation autofictionnelle contribue à mettre à l'avant plan une présence, forte, de l'auteur. C'est, en outre, le premier roman au « je » de Djian, celui qu'il voit comme son « entr[ée] dans la littérature » (Djian et Moreau, 1999, 61). Il passe ensuite, avec *37°2 le matin* (1985), au roman d'amour cependant revisité à sa manière – il faut penser que, quel que soit le sous-genre dans lequel elle s'engage, l'écriture de Djian va en faire bouger les lignes, un peu comme le fait Brautigan avec les différents sous-genres romanesques⁵⁶. Après, les romans *Maudit manège* (1986) et

⁵⁶ Cf. Marie-Christine Agosto (1999), *Richard Brautigan. Les fleurs de néant*, Paris, Belin, coll. « Voix américaines », p. 9 : « Durant la décennie [1970], une série de romans parodiques, ou parodies de romans, permet à Brautigan de régler ses comptes avec la littérature. L'entreprise s'attaque au roman sentimental (*L'Avortement*, 1971), au western et au gothique (*Le Monstre des Hawklins*, 1974), au mystère pervers (*Willard et ses trophées de bowling*, 1975), au roman japonais (*Retombées de sombrero*, 1976), au roman policier (*Un privé à Babylone*, 1977), c'est-à-dire autant à des genres établis ou fictifs qu'à un mélange des genres ».

Échine (1988) achèvent de centrer le roman djianien sur le terrain intimiste : la famille, le « premier cercle ».

La manière dont Djian inscrit dans son œuvre la culture littéraire en général, et les textes des autres en particulier, emprunte plusieurs avenues. Mais avant d'en donner un aperçu, il faut préciser qu'il n'y a pas que la littérature qui soit convoquée. Les références à la musique, qui jouent un rôle particulier, à d'autres arts (cinéma, peinture, danse) ou à une culture plus générale (populaire ou autre : politique, contemporaine, commerciale), se font plus imposantes. D'un simple point de vue statistique, l'évolution qualitative et quantitative des références, à l'échelle des six premiers livres, est significative :

INTERTEXTES ET AUTRES SIGNES CULTURELS							
Titres	Littérature	Musique	AUTRES				Total
			Cinéma	Arts	Autres	Marques déposées	
<i>CCU</i>	8	3	3	0	2	2	18
<i>BCE</i>	10	21	13	4	7	6	61
<i>ZÉ</i>	13	19	5	1	2	2	42
<i>37,2</i>	15	2	7	1	6	11	42
<i>MM</i>	44	7	3	2	6	6	68
<i>É</i>	60	23	10	4	1	21	119
TOTAL	150	75	41	12	24	48	350

Dans ses deux premiers romans, Djian cite ou mentionne des œuvres musicales plus souvent qu'il ne mobilise des textes littéraires. Puis, à mesure qu'il gagne en notoriété – et que la nécessité de mettre de l'avant son panthéon personnel se fait plus pressante –, les références littéraires prennent nettement le dessus (cf. *Maudit manège* et *Échine*), pour atteindre le plateau record de 86 références littéraires disséminées au fil des 367 pages de *Lent dehors* en 1991. Quant aux autres références (cinéma, peinture et arts, marques de commerce, éléments de culture générale et d'actualité), elles sont relativement nombreuses durant la période. C'est dire que Djian transporte dans ses premiers livres, non seulement un faisceau de relations avec d'autres livres, mais aussi,

et peut-être surtout, un vaste environnement culturel, un *moment* de son époque, un *son*. La réalité informe le monde avec lequel l'individu sera forcé de négocier et exigera de lui, du fait de ce poids culturel alourdissant son expérience, tantôt un effort pour exister encore plus conséquent, tantôt une véhémence souveraine dans la protection et la promotion de son identité.

i. Littératures

Prise au sens précis que lui a donné Genette dans la mise à jour de sa typologie de la transtextualité qui ouvre *Palimpsestes*, l'intertextualité comprend l'ensemble des procédés permettant la « présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982, 8). Au-delà des textes, on parle, lorsque d'autres systèmes de signes, comme la musique ou la peinture, sont convoqués, d'une intermédialité ou d'une intersémiotique. Il y a enfin, en rumeur de fond, le grondant bourdon du monde, fait de discours plus ou moins officiels, médiatisés, instrumentalisés, perçant dans les œuvres suivant les procédés que Bakhtine nommait, dans ses travaux menés dès les années 1920 et publiés en français en 1978 sous le titre *Esthétique et théorie du roman*, « plurilinguisme » et « plurivocalisme⁵⁷ ».

Quelles sont les diverses avenues, évoquées il y a un instant, empruntées par Djian afin de tisser ce réseau référentiel? Toutes formes et médiums confondus, on compte d'abord la *citation* : extrait ou fragment d'une œuvre ou d'un discours, reproduit dans le texte s'il s'agit d'un énoncé verbal, *mis en lecture* s'il s'agit d'une pièce musicale, décrit si c'est une œuvre picturale ou plastique, etc. À distinguer de la *mention* : des noms propres sont échappés ici et là (la pratique du *name dropping*) sans pour autant qu'une énonciation particulière leur soit associée. On doit compter, en troisième lieu, avec un certain nombre de *biographèmes*, ou unités de sens référant à la vie réelle de l'artiste : Cendrars par exemple, admiré, dans *Zone érogène*, parce qu'il « roulait ses clopes d'une seule main » (Djian, 1984, 293).

⁵⁷ Ces deux formes de la polyphonie se conjuguent au sein du discours romanesque pour lui donner sa dimension « dialogique » : « Pour se frayer un chemin vers son sens et son expression, le discours traverse un milieu d'expressions et d'accents étrangers; il est à l'unisson avec certains de ses [*sic*] éléments, en désaccord avec d'autres, et dans ce processus de dialogisation, il peut donner forme à son image et à son ton stylistiques » (Bakhtine, 2003, 101).

Quant aux catégories hypertextuelles de la parodie, du pastiche et du travestissement, les occurrences en sont plus rares. C'est, en fait, un peu compliqué, car nous sommes amenés hors de la littérature : quand le discours djianien parodie, ce sont les discours publicitaire et chansonnier qui en font les frais, et les cibles demeurent indéterminées. Il lui arrive également de s'auto-parodier, se moquant du genre de production qu'il livrait sous le pseudonyme de Dan Miller, à *Détective* (qui devient *Polective* dans la nouvelle « Slip ou culotte », (CCU, 57-73) dans les années 1970 et avant d'écrire sous son vrai nom, ou encore de résumer caricaturalement la littérature contemporaine par un laconique « Il pleut » (E, 290).

Un jeu constant sur les frontières, chez Djian, vient brouiller les compartiments préétablis. Quel est, par exemple, le texte le plus souvent cité ou mentionné dans la période véhémente (1981-1988)? C'est le *Yi King* (onze apparitions à l'index), qui n'est pas une œuvre littéraire mais un manuel de divination issu de la Chine antique. Lorsqu'ils sont en proie à des problèmes existentiels épineux, les personnages djianiens s'y ressource souvent, y puisent le courage et l'énergie nécessaires à la poursuite de leurs démêlés avec une vie éreintante.

Suivent, tant par la quantité que par la qualité, les écrivains Jack Kerouac et Henry Miller, enrôlés à dix reprises et dans toutes sortes de contextes. J'ai décrit, dans mon mémoire de maîtrise, la manière dont la lecture prenait part à l'invention de Djian, de sa poétique d'écrivain autant que du soi, jusqu'à ce qu'il lui semble appartenir à une « tribu invisible » et ne réponde plus que de son seul « panthéon mental » (Maingueneau, 2004, 75). Les références à Kerouac et à Miller touchent, chez Djian, à tous les domaines de la vie, au noyau de l'être. Kerouac, c'est le modèle de l'écrivain, mais il est là, néanmoins, dans les moments difficiles, tel un bon fantôme, un ange bienveillant intimant le sujet à l'amour de la vie (37M, 231). Miller, comme un vieil ami, un pécheur indulgent et paternel, un précédent, a lui aussi, et pour employer un euphémisme, bien *vécu sa vie*. Voilà une donnée essentielle chez Djian : ses livres sont des romans du *quotidien*, on y trouve donc... la VIE, dans toutes ses couleurs ou encore, comme l'annonce le titre d'une nouvelle de *Cinquante contre un*, « La vie en pleine forme ». Au total, c'est une colonne de 57 auteurs différents qui est rangée dans les six premiers livres de Djian. Si ces nombreux soldats ont une fonction, c'est de déplier, de

déployer et, éventuellement, de magnifier un moment du réel, lequel demeure pris dans sa complexité, son irréductibilité. Quand le monde semble incompréhensible, il paraît plus aisé d'y vivre flanqué de quelques alliés, fussent-ils invisibles ou inventés, habitassent-ils le territoire (privé et inconnu, enfermé dans l'intimité enclavée du cerveau, foyer de l'expérience du monde) des âmes.

C'est là, il faut le dire, la plus forte *présence de l'autre* qui puisse être observée dans la première période : une armée en marche, charriée par l'écriture, et clamant la dignité et l'intensité de la vie. Cette présence est « étrangère » à plus de 80%, ce qui n'est pas inintéressant. La lecture, que relaie l'intertextualité, informe une éthique de l'écriture et une poétique d'écrivain, mais elle influe également sur l'esthétique des romans, minutieusement décrite dans la thèse de Catherine Moreau : américanismes, *debunking*, onomastique et majuscules témoignent un peu partout d'une culture peu habituelle en France. Ainsi, la présence de l'autre peut être manifeste, montrée, mais également cachée, souterraine.

Le nom de Bukowski apparaît pour la première fois dans *Zone érogène*, le troisième livre, au moment où « Djian » énumère les auteurs auxquels la critique l'a comparé : « Rimbaud, Bukowski, Céline, Kafka, Faulkner » (ZE, 124). Pourtant, la présence de Buk est déjà perceptible dans les « histoires » de *Cinquante contre un* (1981). La nouvelle « Le truc qui tenait tout seul » présente un dénommé Henri Telski, ouvrier, tombant pour une secrétaire à la direction, Linda. Le seul jeu des noms et prénoms, aidé du contexte prolétarien, renvoie clairement à Henry (Hank) Chinaski et à ses multiples figures féminines (cf. Linda dans « Le petit ramoneur » (*Contes de la folie ordinaire* (1972)), Lydia dans *Women* (1978)). Sitôt mariée, Linda est renversée et tuée par un autobus. Désespéré, Henri se laisse entraîner à une réunion de la secte à laquelle appartenait Linda, où il est témoin, au-delà de l'âpre partouze d'usage, de phénomènes surnaturels. Dans « Le petit ramoneur » cette fois, le personnage de Bukowski tombe amoureux d'une collègue à l'usine, laquelle s'avère une puissante sorcière qui le réduit graduellement à la taille d'un accessoire sexuel dont elle se sert pour se masturber – elle nomme « Grande Synthèse » l'ensemble de ce processus de transformation. Tout aussi bien, le poète des damnés de Los Angeles publie en 1978 un roman intitulé *Women*, qui raconte les démêlés de Hank Chinaski avec l'écriture et, surtout, les femmes, dont une certaine Lydia. Quatre ans plus tard, Djian publie *Zone*

érogène, ce roman au « je » qui présente une intrigue et un univers tout à fait semblables.

Il y a une raison pour laquelle Djian a plus tard renié ses deux premières œuvres⁵⁸, *Cinquante contre un* et *Bleu comme l'enfer* : son écriture, sans doute trop collée, au départ, à celle des modèles étatsuniens, s'affranchit de ceux-ci et se singularise à partir de *Zone érogène*. Cela dit, l'écriture ici ne surgit pas de nulle part, mais se fonde au contraire sur une négociation polymorphe avec la présence de l'autre, n'existe même qu'en fonction de cet autre.

L'intertextualité révèle encore autre chose d'un sujet-écriture (cette chose difficile à identifier, à étiqueter : une sorte d'être de langage, un *étréécriture*, comme aimait l'appeler Moreau dans la correspondance échangée avec moi au fil des ans), dans son historicité : son positionnement dans le dédale des idéologies. Le premier roman de Djian, *Bleu comme l'enfer* (1982), sorte de polar revisité, oppose le flic Franck à un petit groupe de pedzouilles menant une existence d'errance et d'excès ; de jeunes gens, en somme, clairement issus de la contre-culture. Polar contre-culturel, *Bleu comme l'enfer* contient les références littéraires suivantes : Céline et Hashin (épigraphes), le Yi King, *Le Livre* d'Alan Watts, *Les portes de la perception* d'Aldous Huxley, Carlos Castaneda... N'a-t-on pas là la parfaite petite trousse livresque du marginal épris d'orientalisme et de contestation ? Henri, Ned, David, Jimmy, personnages de ce roman, indiquent tous, à leur manière, l'univers culturel et le milieu social que connaît Djian à l'époque où il habite le petit village de Fitou, dans l'Aude, entouré d'une faune effervescente d'artistes en tous genres, œuvrant à l'écart des pompes parisiennes.

ii. *Musique*

Le langage musical a ses paramètres propres : la hauteur, la durée, le volume, le timbre. Jouant de ceux-ci, il s'est développé, depuis l'Antiquité, jusqu'à devenir en Occident un art que certains n'hésitent pas à placer au-dessus de tous les autres. George

⁵⁸ Cf. Djian et Moreau, 1999, 61-62 : « On m'a demandé dernièrement de republier *Cinquante contre un* dans les petites collections à dix francs [Librio]... Je n'étais pas d'accord » ; Djian, 2010c : « *Bleu comme l'enfer* est un très mauvais roman : ça sent l'Amérique, c'est rempli d'effets de manche ».

Steiner, par exemple, affirme dans *Réelles présences* qu'il n'est pratiquement pas possible d'en parler : « C'est dans et au travers de la musique que nous sommes le plus immédiatement en présence de cette énergie que la logique et la parole ne peuvent exprimer, mais qui n'en est pas moins parfaitement tangible, énergie de l'être qui communique à nos sens et à notre réflexion le peu que nous pouvons comprendre du mystère total de la vie » (Steiner, 1991, 258) ; il est donc difficile d'avoir « quelque chose de valable à dire à propos de la musique » (Steiner, 1991, 259).

Djian ne s'y essaie pas, mais son rapport à la musique est l'histoire d'un amour impossible – c'est pourquoi je lui fais une place ici. Sourd d'une oreille, il n'a pu lier de relation sérieuse avec aucun instrument. Par dépit, il s'est lancé, très tôt dans les années 1970, dans l'écriture de chansons qui lui ont valu, et ce n'est pas une mince affaire, de séduire une première fois Année Angevin, qui allait devenir sa femme. Frère d'un pianiste, il se sent amputé d'un membre. À défaut de pouvoir en jouer, Djian est toujours demeuré très proche de la musique, en tant que parolier de Stephan Eicher, en tant que mélomane averti (avec une prédilection pour le contemporain, comme c'est le cas de ses intérêts de lecture) et, enfin, en tant... qu'écrivain.

La musique précède la littérature, dans l'histoire de Djian. Du coup, les deux écrivains qui ont eu le plus grand impact sur sa jeunesse, Salinger et Kerouac, sont précisément des auteurs qui ont su introduire quelques éléments de musicalité dans leur écriture : la voix de Salinger, le lyrisme du mélodiste Kerouac.

Il réserve une place importante à la musique dans son œuvre romanesque, l'utilise de façon ponctuelle mais gourmande et volontaire. Le principe de cet usage est simple : le personnage djianien, tantôt capte une musique d'une source extérieure (à la radio, dans un commerce, chez un ami), tantôt la fait advenir, sur bande ou sur disque. Elle est une composante fréquente de son champ de présence. Liée à un sentiment malheureux dans la vie, la musique ponctue, à l'inverse, comme c'est le cas dans la vie de bien des gens, les romans d'esthésies euphoriques. Elle dynamise les faits et gestes des protagonistes, dope leurs pensées.

La musique, système spécifique de sens, vient en quelque sorte *doubler* (au sens cinématographique) le discours, *accompagner* (au sens musical) le déroulement du

langage par-delà la *diegesis*, et agit, en parallèle, en sorte d'*ayôsis*, ou représentation projective de la bande-son d'une vie fictive, si on peut dire. La discographie romanesque de Djian contient des dizaines d'heures d'une musique aussi variée que choisie avec soin. Une simple allusion à l'œuvre *Persian Surgery Dervishes* (1973) de Terry Riley, dans la nouvelle « Cinquante contre un » en 1981, suffit à ébrécher les murs de la fiction, à ouvrir un monde parallèle. Pour qui connaît le référent, l'allusion devient bonne blague : les deux protagonistes, Richard et Alex, imposent l'écoute de cette œuvre peu accessible, qui devrait se déguster dans un état de recueillement quasi-mystique, à un fier capitaliste qu'ils viennent de kidnapper et séquestrent, afin de tester sa sensibilité, dans le cadre d'une étude pseudo-scientifique visant à démontrer l'apathie généralisée en cette fin de siècle.

Bien que l'efficacité esthétique (l'effet sur le lecteur) d'un tel procédé dépende de la culture musicale du destinataire, Djian fait œuvre bien souvent de découvreur musical éclairé : il faut le lire, au début des années 1980, vanter les mérites d'une musique émergente et plus exigeante : The Talking Heads, Brian Eno, Robert Palmer, Ian Tyson, etc. Dans ses romans des années 2000, ses personnages écoutent Arcade Fire, Animal Collective et The National... C'est une chose qui n'a pas changé, depuis le début, de son écriture, que cette présence continue de la musique.

Dans la première période, celle qui nous intéresse ici, il faut noter qu'à travers sa sensibilité musicale, se trahit l'une des variations de sa présence au monde et illustre le passage d'une phase de sa trajectoire d'auteur à une autre : reçu par la critique branchée comme « écrivain-rock » (Plougastel, 1985), Djian se défile pour devenir, sous la plume de la journaliste Marianne Alphant dans *Libération*, un écrivain « zen » (Alphant, 1986). Or, le passage s'effectue à même le récit de *Maudit manège* (1986), dont le narrateur anonyme confesse : « J'avais tellement la trouille de devenir un écrivain à la mode que j'écoutais plus du tout de rock » (MM, 123). Aux écoutes jubilatoires et libératrices des Bruce Springsteen, The Clash, Led Zeppelin, J. J. Cale dans les premiers livres, succèdent dans *Échine* (1988) les plaisirs de la dégustation méticuleuse et immobile avec Scriabine ou Sibelius, les discussions sur les interprétations de la 2^e et de la 9^e de Mahler... C'est en rapport direct avec la musique que Djian recalibre sa trajectoire, sa ligne.

Les nombreuses références musicales *datent* chacun des livres de Djian. L'auteur ne pourrait plus aujourd'hui faire écouter « This must be the place », des Talking Heads, à ses personnages aussi aisément qu'il le faisait dans *Zone érogène* et *37,2° le matin*. À l'heure actuelle, le Francis d'*Impardonnables* (2009) se trémousse au son du *Banshee Beat* d'Animal Collective, et la Sarah de *Doggy bag – saison 1* (2005) ne peut s'arrêter d'écouter « Over the rainbow/What a wonderful world » d'Israël Kamakawiwo'Ole. Les découvertes et amours musicales de Djian se sont renouvelées avec régularité au fil des ans, et presque tous ses livres en témoignent. Néanmoins, cela réduit d'une part l'autonomie du texte, en l'assujettissant à un élément de sens on ne peut plus transitoire : personne ou presque ne sait plus ce qu'est Amon Düül en 2015. Comme quoi le souhait de Philippe Djian de voir chaque livre parvenir à capter une vibration du présent, sa profession de foi pour le contemporain et rien que le contemporain, n'a pas que des bons côtés, encore qu'une telle évaluation relève de critères et de valeurs (le passage à la postérité, la création d'une œuvre universelle) que Djian a lui-même souvent rejetés.

iii. Savonnettes

À moins d'être rebuté par la voix, comme ce fut le cas de ma tendre mère, il n'est pas difficile au lecteur de lire les romans de Djian ; tout s'y enchaîne de manière limpide et relativement linéaire sans subir les mille tourments infligés au genre romanesque par maintes écritures avant-gardistes du 20^e siècle. Le premier roman de Djian, *Bleu comme l'enfer*, est peut-être celui où l'auteur cherche le plus à s'affranchir des conventions génériques. Un exemple de ces incartades, ici graphique et syntaxique, survient dans un passage où l'auteur introduit un type particulier d'intertextualité : la parodie.

Dans le passage narratif suivant, le discours publicitaire, emprunté à la réalité consumériste de l'époque, est non seulement parodié, mais moqué et déconstruit :

Il fonça comme un voleur entre les boîtes de conserves, plié en deux sur son chariot, au passage il faisait dégringoler des trucs dedans, même des trucs qu'il pourrait jamais avaler comme les branches de céleri, les pois chiches, il faisait pas très attention. C'était difficile de résister aux PRIX CHOCS PRIX COÛTANT PRIX PRIX PRIX SUPERPROMOTION FOU

FOU FOU INCROYABLE SACRIFIÉ SENSATIONNEL MIRACULEUR MIRACULÉ ENCULEUR MIRENCULÉ ENCULÉ ENCULÉ ZOB ZOB COUILLE QUÉQUETTE TON CUL TON CUL DONNE TON CUL IL Y A PAS TRENTE-SIX MOYENS POUR QUE JE TE BAISE TON CUL TON CUL ARRIVE APPROCHE TOUCHE TOUCHE PRENDS-MOI ENFOIRÉ TU DÉCONNES FAIS-LE. La grosse affaire, c'était les savonnettes, par paquet de cent, il y avait un voyage dans les îles à gagner, pour deux, ces cons-là croyaient que la vie se passait à deux, bon l'intérêt c'était les vingt gratuites, deux années de savonnage à la lavande, c'était une pile de boîtes jusqu'au plafond, il embarqua la sienne avec un petit frisson de contentement. (BCE, 169)

L'exagération propre à la caricature cherche néanmoins à communiquer l'expérience éprouvante vécue par Franck en train de faire ses courses, largué par sa femme Lili (« Ces cons-là croyaient que la vie se passait à deux ») et cédant au charme agressif et pernicieux d'une bonne affaire. Il y a beaucoup à relever dans un tel extrait : emploi bref et sporadique du discours indirect libre, anarchisme formel et jeux de voix, trivialité et vulgarité, au service du cynisme qui clôt et couronne la tirade. Un tel passage justifie que l'historien Dominique Viart ait pu situer Djian parmi les « nouveaux cyniques » (Viart, 1999, 146), aux côtés de Despentes, Ravalec, Angot. Ce Djian-là est présent dès les premières pages du recueil *Cinquante contre un*, son premier livre, dont certains textes envoient plusieurs charges bien senties à l'endroit de la société de consommation capitaliste.

Ainsi, trois présences, résultantes d'une présence à l'autre, se dégagent de ces signes intertextuels et intersémiotiques en orbite autour du dire nouvellier et romanesque : Djian l'Aède au service d'une tribu, personnage central d'une « mythologie de l'écriture » (Richard, 1990, 141) ; Djian le Mélomane, conseiller et critique musical avisé ; Djian le Cynique, perçant à jour les entourloupes et les promesses vides de l'idéologie dominante. C'est une présence ainsi déployée dans plusieurs directions à la fois et habitée par le monde et les autres qui sera, dans la prochaine partie, scrutée à la loupe dans ses faits et gestes.

DEUXIÈME PARTIE

Sonder la présence

DEUXIÈME PARTIE

Sonder la présence

[D]'extérieure, la vie devient intérieure, son intensité reste la même et, vous savez, c'est bizarre où le bonheur de vivre va parfois se nicher.

Blaise Cendrars, *Moravagine* (1926)

J'ai déjà proposé que les romans de Djian se veulent réalistes et mettent en forme des personnages tirés de la vie ordinaire et menant des vies... ordinaires. Le fait est qu'ils mènent des vies – se frottent au monde créé pour eux –, qu'ils cheminent dans les chemins... Djian goûte particulièrement l'art de *tester* les personnages, de les jeter dans des situations peu enviables, et d'observer comment ils s'en sortiront. « S'en sortir », « s'en tirer », sont des formes pronominales que l'on retrouve souvent dans les premiers romans.

À quoi s'agit-il de se soustraire?... Sortir du labyrinthe, du « maudit manège » à douleurs, des emmerdements continuels, de l'éreintant réel? Ou bien cela se limiterait-il bêtement à une sorte de survivance, s'agissant de se maintenir la tête hors de l'eau, des eaux toxiques de la pauvreté? Il est difficile de le déterminer au vu des multiples variations d'une même phrase, dont l'emblème pourrait ressembler à : « j'espérais qu'il allait s'en tirer, moi aussi j'espérais que j'allais m'en tirer » (ZE, 229). Se tirer de quoi, se sortir de quoi? Eh bien non, ils n'en sortent pas. Ils ne se tirent de rien du tout. Ils sont pris jusqu'à la fin du roman. Djian n'est pas un optimiste. Il est un animiste ; ses personnages ne s'en sortent pas, ils vivent, simplement, dans les romans.

Jetés là, les personnages de Djian font ce qu'ils peuvent, et ils peuvent : ils explosent dans le monde de la fiction tels des ballons soufflés puis relâchés. Ils sont mobiles, toujours en mouvement, souvent sur la route. Il faut ici raviver la mémoire de Kerouac, qui, on le sait, a rédigé en français une première version (autour de 1950) de *On the road* (1957), coiffée du titre aux résonances franco-canadiennes⁵⁹ : *Sur le chemin*. Il est difficile de mesurer à quel point la mobilité du sujet a pu renouveler les

⁵⁹ Lesquelles résonances marquent également au fer rouge toute sa production poétique en français; voir la récente publication, aux éditions du Boréal, *La vie est d'hommage* (2016).

jeux perceptifs dans la littérature moderne, tant elle l'a fait. On peut citer, à titre d'exemple de cet élargissement graduel du domaine littéraire, un passage du fameux roman de Kerouac, *Sur la route*, dans la traduction qu'en a donnée Jacques Houbart aux éditions Gallimard en 1960 :

Je dis à Dean que lorsque j'étais un gosse et que je roulais en auto, j'avais l'habitude d'imaginer que j'avais une grande faux à la main et que je coupais tous les arbres et tous les poteaux et même que je tranchais les collines qui volaient derrière la vitre. « Ah! oui! oui! » gueula Dean, « j'avais la même habitude [...]. En roulant à travers l'Ouest, parmi les étendues immenses, ma faux devait être d'une longueur immense et il fallait qu'elle débite des montagnes lointaines, qu'elle fauche leurs sommets, et elle devait avoir une autre envergure pour atteindre les montagnes lointaines et du même coup trancher tous les poteaux le long de la route, tous ces poteaux qui galopèrent l'un derrière l'autre ». (Kerouac, 1984, 293)

Il est fascinant d'observer l'extraordinaire et synchrone fusion qui s'opère entre le sujet percevant et le monde perçu, par une sorte de balayage spatio-temporel, de dialogue entre l'œil, l'esprit et l'image poétique encore cachée, en latence. Le passager d'une automobile ou d'un train n'expérimentent pas le monde dans sa réalité immobile ; ils le traversent et ses objets ne le voient pas comme il les voit. L'oulipienne Anne F. Garreta a évoqué de superbe façon, dans un article utile par l'effort de théorisation de la notion d'autofiction et plaisamment intitulé « Autofiction : la Ford intérieure et le self roman », ce changement de paradigme :

La vélocité du mouvement abolit le premier plan, ce premier plan qui était jusqu'alors le plan privilégié, le plan d'ancrage de la perception, et force le regard au lointain. Plus radicalement encore, elle sépare le sujet de l'objet : la perception, devenue panoramique n'appartient plus au même espace que les objets perçus. Cette mobilité de la vision, produite par le système que forment locomotive et rail, est un agent de dissolution de la réalité traditionnelle, qui exige du sujet moderne une accommodation et une reconfiguration. (Garreta, 2008, 235)

Comment les personnages djianiens s'ajustent-ils à ce constant balancement entre mouvement et immobilité, entre clarté et opacité du réel (ce « cliquètement du monde terrestre » (De Kerangal, 2008, 37)), entre « détresse et enchantement » comme le veut le très beau titre de l'autobiographie posthume de Gabrielle Roy (1984)? Ou bien, pour le formuler autrement : de quoi est fait leur « champ de présence », et

comment celui-ci contribue-t-il à la véhémence stylistico-sémantique des premiers romans?

Ce qui va m'intéresser dans cette seconde partie de la thèse, ce sont les chemins que ces êtres fictionnels parcourent, en marge de la société (qui réclame des êtres sédentaires, à l'heure au travail). Et puis, il y a les chemins que ces chemins-là leur dessinent dans l'existence, aventures de l'identité, ou, pour le dire comme Daniel Marcheix dans *Incertitudes de la présence*, « parcours de vie » (Marcheix, 2010, 23). La vie dans les chemins se concrétise et s'actualise à travers des chemins de vie qui font la « proposition de monde » (Ricœur, 1986, 53) que le roman adresse à ses lecteurs et qui lui donnent sa signature. Ces propositions de sens proposent au monde un surcroît de *poésie*.

Chez Djian, en dépit d'un monde désenchanté où règnent l'injustice et la violence, tout redevient symbole et signe d'une réalité plus élevée – l'arbre qui s'abat sur la maison double le chancellement de la verticalité humaine –, la vie s'anime à nouveau, le long des voies qui enserrent la trajectoire des individus. Djian crée des mondes et des êtres auxquels il restitue, dans sa période véhémente faut-il le rappeler, un sentiment de la transcendance, celui même qui fait tant défaut aux sociétés néolibérales d'aujourd'hui.

Je me concentrerai, dans les deux premiers chapitres de cette partie, sur l'entrée en matière djianienne par l'étude des premières phrases des cinq romans du corpus, puis sur la manière dont le réel se trouve magnifié, et la conscience humaine et zigzagante représentée, à travers la mise en mouvement, au sein de micro-événements de sens, des cinq propriétés principales de la véhémence de la présence chez Djian : *i.* la relation conflictuelle existant entre la source perceptive et l'écho déformé que lui renvoie, pour toute réponse, l'univers ; *ii.* la diversité, le volume d'intensité et le rythme irrégulier des mouvements perceptifs ; *iii.* le déploiement simultané de l'être dans plusieurs dimensions concomitantes ; *iv.* les tremblements plus ou moins enregistrables de la vie intérieure et des horizons qui l'encerclent ; *v.* la sensibilité propre du corps de cela qui nous parle dans le livre que nous lisons. Tâchant de rendre justice à la double épaisseur d'un discours fait d'incidents à la fois figuratifs et perceptifs, j'analyserai les subtiles variations du rapport des protagonistes de Djian à la spatialité, laquelle est « reliée à

l'éprouvé d'un sujet qui est aussi et d'abord un corps immergé dans le monde sensible [et] est donc, plus largement, un *champ de présence* » (Marcheix, 2010, 18 ; c'est lui qui souligne).

La présence n'occupe pas seulement un *champ*, elle franchit également une *distance*. D'effet de présence en effet de présence, de heurt en heurt entre le sujet et le monde, l'identité évolue et les styles de vie se précisent dans la durée, ce dont il sera question dans les troisième et quatrième chapitres de cette partie, portant respectivement sur les formes de vie, ou l'architectonique de la présence qui la donne à voir suivant une trajectoire, puis sur les stratégies identitaires qui pourraient bien être la finalité ultime vers laquelle tendent ces présences véhémentes de Djian dans les années 1980.

I. In medias res

En règle générale, le créateur qui commence avec une doctrine à promulguer, plutôt qu'avec une masse confuse d'idées et de sentiments, est battu d'avance.

John Gardner, *Morale et fiction*

L'expression latine *in medias res*, signifiant « au milieu des choses », désigne assez bien l'une des spécificités du roman étatsunien, son refus de tout effort de présentation de type balzacien se traduisant par un incipit qui plonge sans préambule dans une tête ou un monde en action. Or, ce travail méticuleux sur la première phrase et le premier paragraphe est, pour Philippe Djian, la fondation même de son geste créateur, en ce qu'il ne sait pas d'avance où l'amènera son texte, et en ce que ces premiers mots recèlent, tel un trésor à déterrer, l'ensemble du roman. Lors du colloque *Repenser les processus créateurs*, tenu à Sydney en 1999, dont le conférencier invité était nul autre que Djian, celui-ci déclarait, s'inspirant de William Faulkner qui préconisait lui aussi une telle approche du livre à créer, qu'il fallait faire preuve d'une extrême délicatesse et d'une attention décuplée en composant les premiers mots, les premières phrases d'un manuscrit :

J'ai toujours pensé que le livre existait avant même que je ne commence à l'écrire. J'imaginais qu'un bout de fil dépassait du sol et que si je m'y prenais avec patience et adresse, j'allais pouvoir tirer toute la bobine sans rien casser. [...] Il faut trouver le bon bout de la bobine, plus communément nommé l'incipit. La première phrase, si vous préférez. J'y attache personnellement la plus extrême importance car je considère qu'elle renferme, dans une certaine mesure, le roman tout entier. (Djian, 2001, 3)

Ainsi, pour mon analyse de la véhémence de la présence dans les premiers romans de Djian, il me semble pertinent de montrer comment sont mises en place, dans les incipits, les propriétés qui la caractérisent. Mais avant cela, et dans le texte même, un élément de paratexte surgit – et Gérard Genette a assez montré à quel point de tels objets pouvaient inspirer d'utiles analyses⁶⁰ – qu'il faut ici mentionner : l'épigraphe, ou citation en exergue. Il ne sera pas vain d'en proposer un aperçu et un bref commentaire, non pas pour revenir sur les questions de l'intertextualité et de l'hétérogénéité, mais afin d'examiner les

⁶⁰ Cf. Genette, *Seuils*, 1987.

dispositions mises de l'avant par l'auteur pour distribuer quelques signaux importants et instaurer, avant même la première ligne du texte, un certain mode de lecture :

ÉPIGRAPHES 1981-1988			
Titre	Année	Auteur(s) cité(s)	Citations
<i>Cinquante contre un</i>	1981	Leonard Cohen	« Quelques hommes trouvent la force / En allant leurs chemins solitaires / Soyons ce que nous pouvons pour eux. »
<i>Bleu comme l'enfer</i>	1982	L.-F. Céline Hashin	« Au commencement était l'Émotion. » « On ne voit ni le ciel ni la terre / Mais la neige continue à tomber »
<i>Zone érogène</i>	1984	Hunter S. Thomspen Roberto Arlt	« J'ai appris à vivre, pour ainsi dire, avec l'idée que je ne trouverai jamais la paix ni le bonheur. Mais tant que je sais qu'il y a une chance assez bonne de mettre la main sur l'un ou l'autre de temps en temps, je ferai de mon mieux entre les grands moments. » « Nous créerons notre littérature, non pas en parlant continuellement de littérature, mais en écrivant dans une orgueilleuse solitude des livres qui auront la violence d'un "cross" à la mâchoire. »
<i>37 °2 le matin</i>	1985	Richard Brautigan	« Ça m'a laissé songeur, mais pas très longtemps parce que je me suis immédiatement rembarqué pour Babylone. »
<i>Maudit manège</i>	1986	Huang-Po	« Ne permets pas aux événements de ta vie quotidienne de t'enchaîner mais ne te soustrais jamais à eux. Ainsi seulement tu atteindras la libération. »
<i>Échine</i>	1988	Anonyme (le Yi king)	« Guetter, avec des yeux perçants, comme un tigre, dans un désir insatiable – pas de blâme. »

De ce florilège cosmopolite⁶¹ ressort une intention globale : évoquer, de manière allusive, un ensemble d'attitudes, les événements qui composent une existence, les êtres

⁶¹ Un Canadien, un Français, un Japonais, deux Étatsuniens, un Argentin et deux Chinois.

qui l'habitent, la culture qui l'enrichit. Du point de vue des genres littéraires, l'énoncé poétique occupe une place honorable, avec trois citations – quatre si l'on compte le *Yi king*, et cinq si l'on inclut l'inclassable Brautigan, dont la citation est néanmoins tirée d'*Un privé à Babylone : roman policier* (1977) – sur huit, portant en elles ce qui peut être interprété comme des métaphores référant à des états précis : la compassion dans le passage de Leonard Cohen, l'instant contemplatif dans le haïku de Hashin, la maxime morale invitant à l'observation attentive et désirante du moindre frémissement de vie dans les épigraphes de Huang-Po et du *Yi king*. On peut croire, d'ailleurs, que le haïku et les autres formes de poésie orientale, très prisées par Djian, créent les conditions propices à la « véhémence ontologique », en raison de « l'expérience poétique » qu'elles contiennent : quel est l'acte primordial accompli à travers un haïku, sinon celui que de « [d]ire "Cela est" » (Ricœur, 1975, 313)?... Chaque phrase du texte de Djian, par la suite, sera chargée de cette intention, que dis-je, de ce désir ardent, de cet idéal de Djian, qui permet de mieux comprendre sa définition du style en littérature⁶², lequel contient (restitue) un monde en même temps qu'un regard sur ce dernier.

Des citations puisées chez les quatre prosateurs (Céline, Thompson, Arlt, Brautigan), deux introduisent une véhémence d'un autre type, *polémique*. Tandis que celle de Céline, dont il importe de citer le précédent contextuel immédiat – « Au commencement n'était pas le Verbe. Au commencement était l'Émotion⁶³ » ; voilà qui est plus complet –, résume la préférence esthétique de Djian pour le corps au détriment de l'esprit, celle de Arlt achève de déclarer la guerre à l'univers – littéraire, il va sans dire. Les citations de Thompson et de Brautigan, pour leur part, sont à relier à l'acceptation des revirements, des

⁶² Après plus de dix ans de silence sur cette question précise, Djian revient en 2002, à l'occasion de la reconnaissance de dette littéraire qu'il signe sous le titre *Ardoise*, à son ancien discours sur le style, définissant celui-ci comme le pouvoir de « faire briller des phrases comme par magie » (Djian, 2010d, 20), de « faire jaillir sa voix au-dessus des ronces » (Djian, 2010d, 27) et de concentrer, à l'intérieur de chaque phrase, toute l'expérience d'un être : « Non, le seul ingrédient nécessaire à la littérature est le style – la respiration, le rythme. Le rythme, dont Octavio Paz précisait qu'il n'est pas mesure mais vision du monde. Le style, dont Jacob Paludan déclarait qu'il n'était pas le contenu, mais la lentille qui concentre le contenu en un foyer ardent » (Djian, 2010d, 62).

⁶³ Ce passage, figurant dans les premiers chapitres de *Mort à crédit* de Céline (1936), est cité de nouveau dans *Ardoise* (Djian, 2010d, 39). La place qu'il occupe au seuil du premier roman de Djian a fait dire à Catherine Moreau, dans son D.E.A. *L'écriture poétique de Djian : une modernité?*, que « [l']essentiel est dans ce qui sert d'incipit à toute l'œuvre, l'émotion, la vie » (Moreau, 1992, 66).

déceptions et des consolations de l'existence déjà mises de l'avant par les citations poétiques, acceptation qui n'est pas sans rappeler l'adhésion volontaire à tout ce qui est, telle que défendue par Nietzsche dans *Ecce homo* (1888) : « Ma formule pour ce qu'il y a de grandeur dans l'homme est *amor fati* : ne rien vouloir d'autre que ce qui est [...]. Ne pas se contenter de supporter la nécessité [...] – mais l'*aimer*... » (Nietzsche, 2012, 143 ; c'est lui qui souligne).

On peut dégager une première synthèse de ces manifestations de l'autre placées en position liminaire au seuil des textes de Djian, en affirmant qu'elles véhiculent toutes, à leur façon, une *affirmation de valeurs* que la véhémence de la présence servira à son tour et qui sera perceptible dès l'incipit : expérimenter le monde, selon une approche passive autant qu'active il me semble, dans sa réalité la plus immédiate, et défendre une vision de la littérature qui sert l'expression de l'intensité de cette expérience. C'est précisément en ce sens que j'évoque un certain mode de présence à l'écriture, à soi et au monde : Djian s'assure, par l'investissement qui est le sien au chapitre du style (l'écriture, de phrase en phrase, sa densité stylistique et sémantique), de donner forme et mouvement à une entité physique et psychologique (le soi, l'être, le sujet et son identité) évoluant dans un univers de signes et de matière (le monde, les choses, les autres). Il invite implicitement le lecteur, par ces mots placés en exergue à ses romans, à être attentif aux signes de cette présence. Il convient à présent d'examiner les mots de Djian qui suivent immédiatement ces épigraphes, soit l'incipit de chacun des romans, qui prépare le terrain à une véhémence de la présence.

i. Bleu comme l'enfer (1982)

Le premier roman tient une place particulière dans le corpus : il s'agit en effet du seul roman narré à la troisième personne, par une instance narrative néanmoins très interventionniste, du point de vue de son pouvoir de régie et d'encodage axiologique. En deux petits mots, les deux premiers du livre, cette instance, rappelant par moments le narrateur flaubertien, met en évidence son rôle éditorial :

LIVRE I

1

En fait, c'était sa troisième bière, il se demandait s'il allait pouvoir la finir. Il était onze heures du matin et le soleil harponnait les bagnoles qui glissaient sur l'autoroute. Il avait mal dormi, il avait vu un coupé rouge vif grimper sur les glissières, juste devant eux, et les morceaux de ferraille qui s'envolaient, et l'explosion, ils étaient passés à travers les flammes.

– Ah, dis donc... merde! avait grogné le chauffeur. (BCE, 5)

À la manière de Hemingway, au début de son recueil posthume *Paris est une fête*, dont le premier texte, « Un bon café, sur la place Saint-Michel », s'ouvre sur un énigmatique « Et puis, il y avait la mauvaise saison⁶⁴ » (Hemingway, 1964, 9), le narrateur de Djian semble poursuivre un récit, auquel il répond ou apporte une précision, comme si la représentation fictionnelle était déjà entamée au moment où le lecteur arrive, pour ainsi dire, au *milieu des choses*. Cette première intervention, ce « En fait », signe l'entrée en scène d'un narrateur pour qui les mots priment sur tout le reste : ouvrant autant un univers de sens qu'un univers de langue, l'écrivain fait sentir, par la tonalité, la tournure et l'énergie particulière qu'il donne à ses phrases, une présence qui sera maintenue dans tous les romans du corpus, du premier au dernier mot, une présence que l'on peut, à force, reconnaître, dans un roman au « je » comme dans un roman au « il » : celle du style. Il faudrait ainsi parler de *présence par le style*, au sens où l'entend Paul Ricœur lorsqu'il définit ce dernier comme « la promotion d'un parti pris lisible dans une œuvre qui, par sa singularité, illustre et exalte le caractère événementiel du discours [...]. Si l'individu est insaisissable théoriquement, il peut être reconnu comme la singularité d'un procès, d'une construction, en réponse à une situation déterminée » (Ricœur, 1986, 109). Le style serait donc à même de donner à une écriture son individualité propre, reconnaissable et agissante, et d'accroître l'activité dynamique et attractive de l'acte de discours et de l'événement de sens ininterrompu qu'il libère.

L'emploi anaphorique du pronom personnel « il », les métaphores et hyperboles contenues dans les verbes « harponner », « glisser » et « s'envoler », l'interpénétration de

⁶⁴ La traduction est celle de Marc Saporta. La version originale en anglais se lit comme suit : “Then there was the bad weather”. Le “then” produit le même effet que le « Et puis » de la traduction.

deux temporalités distinctes (*primo*, la bière, *secundo*, un épisode du trajet pour s'y rendre), la distribution d'informations parcellaires et non-pertinentes en regard de ce qu'une présentation plus signalétique du personnage pourrait exiger mais touchant plutôt, au contraire, aux perceptions et sensations de ce dernier, ainsi que le discours rapporté (la parole du camionneur) sont autant d'éléments formels qui contribuent à la caractérisation du style.

Le « pouvoir de *présentation déictique* de l'énonciation » sur lequel repose la « capacité du texte littéraire à produire des effets de présence » (Fontanille, 1999, 234 ; c'est lui qui souligne), les « potentialités déictiques de l'énonciation narrative » et la « compétence perceptive d'un sujet observateur, enracinée dans l'expérience somatico-sensible » (Marcheix, 2010, 60) jouent ici à plein et fournissent son champ d'action à cette présence, maîtresse des lieux, du « je » et du « il ».

Du point de vue du contenu, ou plus exactement du champ de présence aménagé, cette fois, pour ce personnage à propos duquel le narrateur fournit quelques données choisies (il voyage sur la route, probablement en stop, il est fatigué, boit une troisième bière à onze heures du matin, etc.), l'action prend place en marge d'une autoroute, au comptoir d'un bar, mais le champ bouge aussitôt, attaché soudainement au regard et aux pensées du personnage qui se remémore un accident survenu plus tôt : mouvements perceptifs dont le narrateur prend un malin plaisir à brouiller les liens logiques en gommant les transitions, en usant abondamment de l'ellipse. Les objets typiques de l'univers fictionnel habité par le protagoniste djianien, avec lesquels celui-ci interagit sans cesse, soit les éléments naturels (le soleil), la route, les voitures et la bière, sont représentés dans le premier paragraphe de ce premier roman.

Le pays qui entoure le personnage, déjà, semble ravagé par un soleil brûlant, annonçant les rapports constants que les créatures fictionnelles de Djian entretiendront avec les éléments naturels. La violence du monde et des choses qui s'y entrechoquent, évoquée par l'image de l'accident et de l'explosion (« ils étaient passés à travers les flammes »), rend bien la manière avec laquelle Djian symbolise l'épreuve de l'existence humaine –

d'où nul corps ne sort indemne, évidemment – , reprise d'ailleurs en majuscules dans la chute de ce même roman, dont les tout derniers mots sont : « CHAQUE JOUR QUI PASSE EST COMME LE CERCEAU DE FEU QUE LES LIONS ESSAYENT DE SAUTER » (BCE, 380; c'est l'auteur qui souligne). Incipit et excipit se répondent ainsi autour de la question du devenir humain : épreuve absurde, terriblement anxiogène et toujours recommencée.

On pense au thème camusien du silence du monde devant le désir de l'homme⁶⁵, le *vouloir* entrant dans une éternelle opposition avec le *pouvoir* : vouloir boire sa troisième bière – la nature peu reposante de la vie semble parfois imposer de tels remèdes – tout en étant bien conscient qu'il y a de fortes probabilités qu'un tel répit, si humble et modeste soit-il, ne puisse être accordé (« Il se demandait s'il allait pouvoir la finir »). En fait, la réponse du monde au désir humain n'est que très rarement, chez Djian, silencieuse ou même douce ; elle est tonitruante, cruelle et douloureuse, toute en explosions et en violence. L'univers paraît animé de rapports de force qui obligent à la véhémence aussi sûrement que la nécessité fait appel aux instincts les plus primitifs, aux réactions les plus irréfléchies. Dans les faits, ou plus exactement la diégèse du roman, Henri (le buveur) sera interrompu dans sa halte par l'entrée en scène incendiaire – littéralement – de Ned, pedzouille frayant dangereusement avec le crime qui mettra le feu aux toilettes de l'établissement pour mieux s'enfuir avec le contenu du tiroir-caisse, emportant le témoin passif avec lui, avec qui il nouera d'ailleurs une amitié indéfectible. Les héros de Djian se plaisent, d'une certaine façon, à *ne pas savoir* ce qui les attend tout en n'entretenant aucune illusion sur ce dont l'existence est capable en matière de trouvailles pour les persécuter ; ils sont curieux, même amoureux de cet inextinguible manège, tourment imaginé par l'auteur – curieux revers de la création, résidant dans ce que le créateur, en quelque sorte, en vient à s'aimer à travers sa création... Fascinés, ces héros demeurent à l'affût, aux aguets, dans cette attitude impuissante autant que réceptive et émerveillée, par laquelle ils répondent à leur environnement.

⁶⁵ Dans son fameux essai sur l'absurde, *Le mythe de Sisyphe* (1942), sur lequel j'aurai à revenir à l'instant afin de mieux cerner l'attitude du héros de *37°2 le matin*.

Véhémence de l'imagination poétique et stylistique du narrateur, véhémence de la représentation des éléments en collision, véhémence dans l'aventure des personnages et dans leur réactivité devant de tels jaillissements de sens ; trois traits utiles pour comprendre l'entrée en matière djianienne. À présent, il faut dire que le passage de la troisième à la première personne était, pour Djian à ce point de son parcours, naturel ou pour mieux dire, tout indiqué ; l'hyperactivité discursive du premier narrateur, à laquelle nous nous accoutumerons au fil des maints aperçus que nous en aurons plus loin⁶⁶, conduit l'auteur à adopter l'angle qui s'impose à qui se demande pourquoi ne pas, plutôt, présenter les choses depuis l'intérieur. Et l'on verra que le jeu en est sensiblement changé.

ii. Zone érogène (1984)

En 1999, dans un entretien avec Catherine Moreau, Djian identifie son premier roman au « je » comme le moment où il « commenc[e] à entrer dans la littérature » (Djian et Moreau, 1999, 61) ; une première véritable épreuve de force et d'endurance, une cadence tenue à l'intérieur d'une voix, et longue de 350 pages. Une telle prise de parole se doit de prendre appui, toujours selon l'auteur, sur un incipit qui constituera la « première pierre [...] sur laquelle toutes les autres vont venir s'appuyer au fur et à mesure » ; « c'est en elle que l'écrivain puisera ses forces. C'est elle qui lui insufflera la foi nécessaire » (Djian, 2001, 3, 4). Le « je » qui proférera ces cent mille mots frappe par son caractère (déplaisant) vigoureusement campé dès les premières phrases, semant au passage, ou dès l'arrivée pour être exact, quelques énigmes suffisantes pour qu'on⁶⁷ s'intéresse à lui.

1

Je l'ai vue tout de suite en ouvrant la porte, elle était allongée en travers de mon fauteuil et avait visiblement trouvé ma dernière bouteille, elle la tenait coincée entre ses jambes.

Je l'ai secouée pour qu'elle ouvre un œil, j'avais pas du tout envie de parler à quelqu'un, mais il fallait que je tire cette histoire au clair. Cécilia était la pire

⁶⁶ Lorsqu'il sera à nouveau question de ce roman, dans les chapitres suivants.

⁶⁷ « On » inclut ici l'auteur, qui, d'après ce qu'il dit de son processus créateur à Sydney en 1999, ne sait pas davantage à quoi s'en tenir ni à qui il a affaire; il a découvert cet être caché dans le roman tout comme nous le découvrons.

de toutes, enfin c'était une des meilleures, elle avait le don pour attirer des tas d'histoires, par moments il m'arrivait de penser à elle, quand j'avais rien de mieux à faire. (ZE, 5)

Des vastes étendues extérieures et naturelles, on passe à l'intérieur d'un minuscule appartement où une solitude a été troublée, contrariée. Le décor est planté : un rapport aux femmes marqué plus souvent qu'autrement par la conflictualité, l'amour de la bouteille, ces « tas d'histoires » qui arrivent – et qu'il faut raconter – lorsqu'on se prend de curiosité puis, plus tard, d'affection pour les individus qui sortent du lot ; un univers où le « pir[e] » est en fait le « meilleu[r] », car il fait bon y penser quand on n'a « rien de mieux à faire ». S'il ne s'agissait que de raconter l'écriture du roman sur lequel il travaille – ce dont il ne se privera pas au demeurant –, le « je » n'aurait pas de quoi en faire « le roman du siècle » comme il en manifestera l'ambition quelques pages plus loin⁶⁸ (ZE, 25). Il lui faut également mettre en place le rapport qu'il entretient avec les choses et les êtres qui l'entourent, de façon à situer les deux objets contradictoires qui se disputent son désir et font de son champ de présence, en tout temps, une vaste *zone érogène* : la solitude de l'écriture, la compagnie d'une femme. Dans les deux contextes – vie de l'écriture, vie avec une femme –, un état d'excitation analogue se manifeste.

Car là réside le drame de *Zone érogène* : un tiraillement apparemment incurable entre le détachement, attitude favorable à l'écriture on ne peut mieux exprimée par le fait qu'il « arrive [au narrateur] de penser à [Cécilia], quand [il n'a] rien de mieux à faire », et l'attachement aux mystères du monde, comme en témoigne sa volonté apparemment irréprouvable de « tire[r] cette histoire au clair ». Toute l'ambivalence contenue dans le roman, et vécue par un héros-écrivain qui se plaindra d'être incapable « d'écrire un roman et de s'occuper de sa vie en même temps » (ZE, 24), se trouve déposée dans l'incipit à travers l'antithèse caractérisant Cécilia, dans un premier temps, comme la « pire de toutes », puis comme « l'une des meilleures » : elle est la « pire » parce qu'elle symbolise l'attachement aux trépidations de l'existence, qui éloignent de l'écriture et nourrissent celle-ci tout à la fois – c'est là le paradoxe –, elle est également l'« une des meilleures »,

⁶⁸ Avant de donner à cette visée la dimension héroïque, teintée d'ironie, qui convient : « je sais pas si je vais en sortir vivant » (ZE, 25).

car elle représente l'effervescence de la vie et « attir[e] des tas d'histoires ». Il est remarquable de constater la dichotomie, au cœur même du personnage, entre la curiosité pour la vie et l'amour de l'écriture, sentiments difficilement conciliables. Celle-ci inscrit dès les premières phrases du roman une incohérence qui subsume l'essentiel de la quête de ce héros : trouver le moyen de créer une œuvre littéraire sans y laisser sa peau.

Le rythme est donné par la structure de la première phrase (petit pas, long pas grâce au coordonnant « et », petit pas), qui donne à voir la vitesse perceptive du personnage en même temps que les préoccupations que l'auteur lui prête. L'élément changé dans son habitat familial, la présence de Cécilia, est précisément ce qu'il constate à la seconde où il entre, le hérissant comme devant une menace – celle du désordre, ou plus exactement, d'un empêchement à l'« orgueilleuse solitude » citée en exergue au roman et revendiquée par un auteur qui a souvent affirmé que l'écriture était une bonne manière de « remettre de l'ordre dans le monde, de calmer le jeu, d'enlever de cette confusion qui était dans [son] esprit » (Djian et Moreau, 1999, 21). Voilà l'entre-deux où se trouve coincé le héros de ce premier roman au « je » : entre les charmes imposants du monde et la nécessité impérieuse de l'écriture. La réaction émotive par laquelle il donne suite à cette tension constitue une marque spécifique du style de Djian à ce stade de son parcours et permet de voir comment celui-ci parvient à se démarquer, en étant plus énervé, et plus nerveux entre autres, qu'un Bukowski par exemple, malgré la ressemblance évidente des matériaux de base auxquels il a recours : la jeune femme, la bouteille, les jambes. Poussée par cette énergie quelquefois primitive et servie par une syntaxe souple, dansante (petits pas, pas longs, phrases à trois ou à cinq ou à huit segments propositionnels enchaînés selon les humeurs de la voix), pouvant à tout moment focaliser sur n'importe quel recoin de sens, la présence multipliera ainsi les formes de son avènement, accouchera d'innombrables événements tant moraux que figuratifs.

iii. 37°2 le matin (1985)

À lire un écrivain de livre en livre (et plusieurs fois), il est possible de devenir familier avec chacun de ses avatars que sont les héros-narrateurs de ses romans, familier également avec l'évolution générale de cette forme d'être. Au beau milieu de *Zone érogène*, le « je » déclare, à un moment certes malaisé⁶⁹ : « j'éprouvais quelque chose d'indéfinissable, quelque chose comme l'ivresse de l'absurde » (ZE, 145). En revanche, c'est à « l'homme absurde », tel que dépeint par Camus dans la seconde partie du *Mythe de Sisyphe* (1942), que nous avons affaire dès l'entrée du second roman au « je », 37°2 le matin. J'invoque ici Camus pour deux raisons, qui me permettront d'évoquer plus efficacement ce qui se dégage de ce nouveau narrateur djianien.

D'une part, la toute dernière phrase du célèbre essai de Camus, formidable ouverture constituant, en fait, un moment clé de l'évolution des idées et le jalon d'un autre regard sur l'existence et une nouvelle façon d'envisager celle-ci, résume bien la posture morale du héros de 37°2 le matin : « Il faut imaginer Sisyphe heureux » (Camus, 1970, 166). Djian crée, en effet, un héros qui a pris son parti de l'absurdité du monde et qui, s'en accommodant, se replie sur l'immédiateté du quotidien, de l'expérience. Le clin d'œil à Sisyphe sera plus tard confirmé : « C'était comme si j'avais eu à rouler une espèce de rocher » (37M, 242). La dureté des épreuves multipliées par la présence de Betty qui, elle, a d'autres plans d'avenir que de se soumettre devant la marche insensée du monde, n'entame en rien la paix qui domine son être et qui est liée à l'acceptation de son sort. D'une manière générale, la révolte, amenée dans ce roman par Betty, effleure le héros (sera tout de même déposée en lui à la manière d'un germe appelé à se développer) au même titre que les autres courants agités du réel, sans pouvoir mobiliser toute son attention, ce qui rappelle, d'autre part, les inclinations de Meursault dans *L'Étranger* de Camus : « il avait l'habitude de compléter tout ce qu'il avançait par un "et je dirai plus", même quand, au fond, il n'ajoutait rien au sens de sa phrase. [...] Puis je n'ai plus fait attention à ce tic

⁶⁹ Le héros a pris une autostoppeuse souffrant d'un surplus de poids et en proie à des idées noires, jeune fille à qui il propose tout à coup de s'arrêter sur le bord de la route pour essayer de lui « remonter le moral », projet interrompu par les larmes de désespoir de celle-ci.

parce que j'étais occupé à éprouver que le soleil me faisait du bien » (Camus, 1942, 82). Parallèlement, le héros de 37² semble aussi « sensible » (37M, 323) aux usages de la langue que le héros de Camus, ce qui rejoue une semblable étrangeté vis-à-vis des valeurs dominantes dans la société.

La présence, voire la préséance des éléments naturels et de leurs effets sensibles, inscrit d'abord le personnage dans sa relation à l'univers, avant que ne s'y mêlent les menus faits de son quotidien et les interactions humaines, dans cet incipit qu'il faut à présent citer :

1

Ils avaient annoncé des orages pour la fin de la journée, mais le ciel restait bleu et le vent était tombé. Je suis allé jeter un œil dans la cuisine pour vérifier que les trucs collaient pas dans le fond de la casserole, mais tout se passait à merveille. Je suis sorti sur la véranda armé d'une bière fraîche et je suis resté quelques instants avec la tête en plein soleil. C'était bon, ça faisait une semaine que je prenais le soleil tous les matins en plissant des yeux comme un bienheureux, une semaine que j'avais rencontré Betty. (37M, 5)

Ayant les lois physiques pour horizons premier et dernier – conditions atmosphériques, cuisson, éblouissement, amour –, le narrateur se présente en position de jouir de sa présence au monde, dont il exprime la tonalité dominante : la *paix*, qui traversera, tel un contre-chant ou, en situation de crise, un plancher mental sur lequel il reprend pied, ce roman par ailleurs mouvementé. C'est ironiquement « armé d'une bière fraîche » qu'on sort affronter l'adversité bienveillante du soleil par deux fois nommé, qu'on s'offre la félicité de bon matin, qu'on se félicite de cet orage annoncé qui ne vient pas – mais il viendra, et trois fois plutôt qu'une, autant sous sa forme concrète que symbolique, que relationnelle, que psychologique.

Cet incipit a, encore une fois, valeur de manifeste en faveur de la vie ordinaire – laissez-moi vous parler de mes jours, du chili que je bichonne, de la bière et du soleil, et examiner tranquillement les multiples faces de chaque chose (« mais » ceci... « mais » cela...) en naviguant sans cesse d'un pôle à l'autre, laissez-moi vous chanter cela d'une voix que je vous donne déjà à entendre, au prix entre autres de l'abandon de la double

négarion, que vous me pardonnerez. Ancré dans un tel registre, perceptif et émotif, le narrateur démarre là un énoncé où une place sera toujours réservée, au cœur d'un équilibre rigoureusement maintenu des types de contenus (entre les éléments de description minimaux, les récits de micro-gestes, les représentations introspectives et les figures stylistiques), à un regard amoureux sur les choses. Parce que Djian revient toujours aux premières pages de son manuscrit pour y puiser la force de continuer et pour tenir la note juste, il maintient ce régime de présence jusqu'au cœur même de ses péripéties. Cependant, ce tableau soumis à notre attention n'est que l'enregistrement d'un bonheur qui sera inévitablement troublé. *Ici commence le livre*, parce que tout allait bien, et que tout alla moins bien.

Là est le nœud que liera et déliera le roman après l'incipit : le registre du trivial, sur lequel l'amusement d'un regard à la Brautigan est sans cesse posé, est consubstantiel au registre tragique : le sublime repose dans le trivial, et c'est un mérite que partage Djian avec son modèle étatsunien de savoir si bien le mettre en lumière, l'en extirper, le mettre en intrigue, aussi ténue soit celle-ci. L'être passif, *yin*, figure du Wuwei (le « non-agir » taoïste), adhère et se livre au trivial ; l'élément actif, *yang*, nommé Betty, amène le tragique par la maladie et la révolte. Encore une fois, comme c'était le cas de *Bleu comme l'enfer*, la chute du roman reprendra, dans une grande accalmie, ce motif de la tranquillité : le héros-narrateur assis à sa table, seul, et échangeant quelques mots avec un chat en train d'entrer par la fenêtre.

iv. Maudit manège (1986)

L'un des problèmes qu'on rencontre avec Djian, c'est qu'il a toujours prétendu se moquer des « histoires », des intrigues, alors qu'il joue énormément de ce ressort central de la fiction et de la narrativité. D'une certaine façon, c'est peut-être vrai : il lui arrive de répéter des *scenarii* d'un ouvrage à l'autre, comme si cela n'avait pas d'importance, comme si le récit était en fait un prétexte pour parler de la vie, ou mieux, un prétexte pour continuer de chercher le roman, de l'extraire en blocs de langage empilés l'un sur l'autre, telle une

tour patiemment bâtie, de sculpter un être, le temps d'un roman. Chaque livre est, pour lui, un exercice d'empathie ; il se frotte à une entité extérieure (le roman) qui fait en sorte que « l'écriture [n'est] pas un exercice tout à fait solitaire » (Djian, 2001, 7). Pour son quatrième roman, qui sera son premier succès de librairie (la sortie du livre est planifiée, rappelons-le, en fonction de la sortie au printemps 1986 du film que Beineix a tiré de 37² *le matin*), l'auteur choisit d'investir à nouveau le héros anonyme créé dans le livre précédent :

1

Un soir, environ cinq ans après la mort de Betty, j'ai bien cru que ma dernière heure venait d'arriver. Et Dieu sait que je m'attendais pas du tout à ça. (Djian, 1986, 7)

Tout dans cet incipit, de la double évocation de la mort (celle de Betty, puis la « dernière heure » du narrateur) à l'imprécation comprise dans le titre *Maudit manège*, en passant par l'ellipse de cinq ans qui autorise une telle volte-face, concourt à faire de ce nouvel ouvrage la face négative du roman précédent. Dans celui-ci, le héros *montait* à l'écriture, grandement aidé en cela par sa romantique admiratrice, et sa quête se soldait par l'annonce de la publication de son premier livre. Betty absente désormais, celui-là consacre son ascension en tant qu'écrivain mais raconte également sa chute en tant qu'individu. Tout ne se joue-t-il pas, depuis *Zone érogène*, entre la difficulté d'être un écrivain et un homme vivant à la fois?

Au départ cependant, on retrouve le même désir de communiquer du conteur qui a une histoire à raconter et qui ne prend pas de détours pour en venir aux faits. Au prix d'une toute petite mise en contexte qui suffit à identifier le personnage (« environ cinq ans après la mort de Betty »), cet incipit ne fait pas que mettre en présence un milieu de choses, il anticipe sur ce qui viendra, et qui se précisera bien assez vite : la fatale fragilité du corps, la surprise qui accompagne toute chute, la menace de destruction. C'est souvent par cette sorte d'annonce voilée que Djian procède pour saisir le lecteur étonné de si vite en vouloir davantage. C'est aussi par cette intensité assertive qu'il conjure la fragilité de la communication littéraire en initiant avec énergie un contact dont lui-même ne sait où il aboutira.

La familiarité avec laquelle s'exprime dès les premiers mots la voix narrative contrebalance ici une pensée aux horizons temporels doublement cernés par la finitude – mort passée, mort à venir – dont elle atténue la négativité, étant le fait d'un narrateur qui s'adresse au lecteur comme s'il s'apprêtait à faire le récit d'une périlleuse randonnée en montagne ou d'un incident de son loisir, sur le mode hyperbolique. Le ton employé, celui de l'anecdote – « Il m'est arrivé un truc pas possible... », dirions-nous volontiers à nos collègues de travail le lundi matin –, ramène le banal et l'événementiel au-devant du tragique : c'est à une parole et un être en présence que nous avons d'abord affaire, et ce sont eux qui régiront les variations (élasticité, contraction, expansion) des horizons et de la présence. Une fois cette voix lancée, la voici qui met en place son univers :

Je me trouvais dans la cuisine avec Henri et j'épluchais tranquillement quelques trucs en lui prêtant une oreille distraite. La supériorité de la poésie sur le reste, ça faisait deux cents fois qu'il me la démontrait. Le plus terrible, c'est qu'il avait raison, mais j'avais toujours refusé de l'admettre. Je pouvais écrire des romans et des paquets de nouvelles, mais j'étais incapable d'aligner un seul poème valable, c'était un terrain que je sentais pas très bien. J'éprouvais une admiration sans bornes pour ces types qui trouvaient le moyen de vous descendre en quelques phrases, qui vous coupaient la respiration, l'ennui c'est qu'ils étaient tous à moitié cinglés. Une des questions que je me posais était de savoir si la poésie rendait fou ou si c'était l'inverse qui se produisait. Enfin ce que je voyais, c'était qu'un écrivain pouvait encore préparer le repas du soir, tandis qu'un poète, c'était tout juste bon à glisser les pieds sous la table. (MM, 7)

Voilà, dans ce livre il sera question (encore) de littérature, dans ses rapports avec les transports de l'âme les plus élevés ou romantiques (être « descendu » en quelques phrases, avoir la respiration coupée), plus encore et peut-être surtout, avec le quotidien, l'amitié aussi bien que les tâches ménagères. C'est dans la cuisine de l'écriture que Djian situe son roman le plus confessionnel, qui amorce un virage capital dans l'évolution de l'auteur : la distanciation avec ses propres illusions, avec la figure héroïque de l'écrivain, avec sa poétique d'écrivain. Désacralisant au passage – non sans relayer des clichés – certains aspects de la figure de l'écrivain, Djian amène une fois de plus la littérature sur le terrain de la trivialité et des basses considérations (« glisser les pieds sous la table » au lieu d'aider à « préparer le repas du soir »), tout en se ménageant les occasions d'élever la discussion,

à travers ce héros plein de ses propres mots, de ceux des autres et des vies de ces derniers, à travers aussi des personnages secondaires tout autant habités par l'art.

En somme, la bonhomie et la quiétude de ce tableau vitement brossé du quotidien de deux hommes de lettres agissent à la manière de l'incipit « bienheureux » de 37^o2 *le matin*, en établissant en quelque sorte les fondations de la présence, que viendront possiblement ébranler les péripéties du récit qui s'amorce. Qu'il s'agisse de l'imminence d'un orage ou d'une crise cardiaque, la menace est tenue en respect, ou reportée à plus tard, par l'amour des petites choses de la vie – qui valent bien qu'on leur consacre le début d'un roman – : discuter de littérature en préparant le repas du soir, par exemple. Ils ne sont pas rares, chez Djian, les passages qui célèbrent la douceur de vivre et qui accentuent, par la suite, le contraste suscité par sa mise en péril. Si cette douceur de vivre est, comme on le voit avec les premières phrases de 37^o2 *le matin* et de sa suite *Maudit manège*, clamée avec véhémence de par la position liminaire qu'elle occupe dans les deux romans, elle n'en porte pas moins, en elle-même, la note inquiète qui en prépare le bouleversement. Ainsi procède, durant cette période de l'écriture de l'auteur, le va-et-vient constant entre une paix contemplative et une inévitable « intranquillité⁷⁰ ».

v. Échine (1988)

En 1988, Djian est l'un des écrivains les plus en vue en France. Coïncidence ou non, un changement important survient dans la composition d'*Échine*, et la tendance que nous avons pu observer jusqu'à présent dans les incipits, marquée par une sorte de constatation amusée du pouvoir fascinateur du monde, s'inverse : l'inquiétude, voire l'angoisse, se substitue à la sérénité, lui ravit sa place à l'entrée du livre, pour ne la laisser revenir qu'à travers de brèves éclaircies au milieu d'une vie marquée par divers tracasseries :

⁷⁰ Pour reprendre le néologisme que nous devons non pas à la traductrice de l'ouvrage posthume de Fernando Pessoa, mais à Henri Michaux, qui l'aurait utilisé le premier, dans *Les grandes épreuves de l'esprit* (1966) et plusieurs autres ouvrages : cf. Patrick Krémer, *Méthodes et savoirs chez Henri Michaux*, Poitiers, La Licorne, 1993, p. 4 du document disponible à l'URL suivante : http://misraim3.free.fr/divers/l_arrachement.pdf.

revers de fortune, alcoolisme, maux physiques, problèmes avec les femmes, troubles financiers, et surtout, perte du génie créateur. Conséquemment, ou devrais-je dire *condensément*, le bref incident représenté par l'incipit transite depuis une impulsion agressive, suivie d'une vague de mélancolie, puis d'un retour à la paix :

Chaque fois que je voyais Paul Sheller s'avancer vers moi, j'avais envie de le tuer. Même lorsque c'était moi qui venais le voir. Durant quelques secondes, je regardais fixement sa gorge qui palpitait comme un petit oiseau blanc, puis la vision se dissipait et j'avais alors le sentiment que ma vie n'était pas aussi formidable que je l'aurais souhaité. Après quoi, nous nous serrions la main. (E, 7).

Signe concret de la façon dont Djian fait sentir une présence vivante dans ses livres grâce à la versatilité émotionnelle de ses narrateurs, cette gradation descendante est remarquable qui va du désir de la mort donnée – et non reçue, comme l'introduisait l'incipit de *Maudit manège* – à l'angoisse suintant de l'image de cette « gorge qui palpitait comme un petit oiseau blanc », puis à la désillusion navrée (« ma vie n'était pas aussi formidable que je l'aurais souhaité ») et, enfin, au geste pacifique par excellence : la poignée de main. Que ces mouvements tirent vers le haut ou vers le bas importe peu : l'enjeu n'est-il pas, encore une fois, de mettre en place un univers⁷¹ romanesque en l'espace de quelques lignes? Lesquelles lignes accomplissent d'ailleurs le double exploit d'y happer le lecteur (qui est ce Paul Sheller? quelle est cette vie pas si formidable? pourquoi ce signe d'amitié alors qu'on parlait de tuer il y a une seconde?), tout en faisant ressortir un trait moral particulier : l'autodérision?

Se moquer de soi-même compte parmi les trois qualités nécessaires à l'écrivain selon Francis, narrateur-écrivain d'un roman ultérieur de Djian, *Vers chez les blancs* : « la générosité, la colère et le sens de la dérision » (Djian, 2000, 293). Fort de ce savoir-moquer, et quels que soient les échecs passés et à venir dont il nous instruira, Dan dans *Échine* croira pour sa part, « [a]insi que le disait Nietzsche, [qu']il faut avoir le courage de voir les choses comme elles sont : *tragiques*⁷² » (E, 257 ; c'est l'auteur qui souligne). Paul Sheller, sorte

⁷¹ Univers dans lequel l'auteur sera plongé durant neuf mois, le temps qu'a exigé l'écriture de ce roman.

⁷² L'ironie est d'insérer pareille notation à un moment qui ne l'est pas, tragique, ou en tout cas pas au sens commun.

d'agent littéraire (figure assez nouvelle à l'époque) et plus tard directeur d'une fondation vouée à la diffusion artistique, est pour Dan le symbole vivant de son échec en tant qu'écrivain, le rappel permanent de son statut d'homme qui a « baissé les bras » (E, 9) et du reproche qu'il ne cesse de s'adresser à lui-même. Passé au tamis de l'humour, ce cuisant remords devient réaction passive-agressive typique qui accentue le discrédit jeté sur le narrateur par son propre récit : reporter sur l'autre sa propre insuffisance. C'est ainsi que la formule « j'avais envie de le tuer » acquiert sa signification finalement ironique et bénigne, hyperbolique de l'usage commun, parlé. Le sens de la dérision se fait le véhicule, le courant de fond de la colère et de la générosité, entre autres déterminations qualitatives intermittentes et antinomiques.

On le voit par ailleurs, la véhémence de la présence procède, chez Djian, d'une densité des variations tantôt perceptives, tantôt émotives, à l'intérieur des limites par ailleurs flexibles de l'horizon à la fois restreint et infini de l'*interaction humaine* d'une part (est-il dit quelque chose du contexte dans lequel les deux personnages sont ici pris sur le vif?...), et du *temps*, d'autre part (y a-t-il le moindre développement autour de ce motif pourtant intéressant qu'on pourrait désigner comme le hiatus temporel (ou la nostalgie du non-advenu⁷³) entre ce que nous avons été et ce que nous n'avons pas su être?). Elle se concrétise dans la vitesse qui rappelle les mouvements de l'iris balayant le champ de vision, de gauche à droite et retour – sans oublier qu'il y a ces moments où l'on ferme les yeux, pour réfléchir ou se reposer – devant la molle succession des scènes banales du quotidien : l'agitation de l'être est ce qui est mis ici à l'avant-plan, et le remède que celui-ci lui oppose n'est pas la véhémence, dont il n'est plus capable de toute façon, mais la résignation et le renoncement. La distanciation, c'est-à-dire la sortie de la véhémence par l'éloignement progressif de la figure de l'écrivain ambitieux et énervé, prépare l'évolution marquée que connaîtra l'écriture de Djian à partir d'*Échine*, amorçant le virage, à travers des héros plus meurtris, limités, parfois veules, vers un détachement inquiet.

⁷³ Qu'évoque à merveille le titre d'un beau fragment tenant en trente mots à peine de Brautigan dans *Tokyo Montana Express* (1980) : "All the People That I Didn't Meet and the Places That I Didn't Go".

vi. Au milieu mouvant de l'être

La mollesse du quotidien et sa magnificence, la splendeur du sentiment d'être en vie en même temps que la conscience aiguë de la mort qui ne fait qu'attendre son heure, et toujours, la subjectivité par laquelle passent les mots porteurs d'un monde : telles paraissent être, au terme de cette section de l'étude faite de coups d'œil fugitifs sur l'univers ouvert par les romans, les valeurs transigées à même ces premières phrases de *contact*, aux côtés de ces choses du monde qui s'imposent au sujet impuissant, et mettent sa quiétude, quand ce n'est pas sa vie, en péril.

Les titres, déjà, ont ceci en commun qu'ils réfèrent tous à l'univers des sens, ramenant tantôt l'ensemble de l'expérience à sa dimension corporelle, intégrant tantôt le tourment métaphysique lié à « l'enfer » ou au « maudit manège ». Si la table est si bien mise pour la masse foisonnante des jeux de la présence qui viendront par la suite, c'est que l'incipit de chacun de ces romans, trésor recelant l'ensemble de l'ouvrage pour peu que l'auteur se donne la peine de le déterrer, apporte une présence qui elle-même porte une sorte de vie passée. L'incipit établit non seulement un milieu de choses et de gestes, il prend place au milieu d'un être existant et ayant existé, et des phénomènes perceptifs spécifiques qu'il met en marche : rapide intérieur, extérieur lent ; violent dedans, lent dehors... Toutes les combinaisons s'avéreront possibles au cours de ce voyage au cœur de la vie en mouvement, à bord de la véhémence.

II. Cerceaux de feu

Selon Daniel Marcheix, la présence peut être appréhendée de deux points de vue : l'axe paradigmatique et l'axe syntagmatique. Le premier consiste en une saisie de la présence dans l'instantanéité de sa manifestation et recoupe les propriétés, les modulations et autres caractéristiques du champ déictique : « étendue spatio-temporelle, stabilité des limites, mouvements affectant ce champ, leur intensité, leur orientation, leur rythme ») (Marcheix, 2010, 23). C'est à ces paramètres que ma démonstration réfèrera ici, en rendant compte de mon analyse de micro-extraits, petits événements, soubresauts existentiels, qui montrent que la présence est toujours sujette, durant la période véhémente de Djian, à fluctuer, à tomber puis à s'élever, à se déplacer dans des mondes parallèles, à se porter par-delà ses propres horizons pour ensuite se ramener au ressenti qui lui poigne au cœur. De cette manière, la présence sera lue non pas dans ses *grandes lignes*, mais dans ses infimes variations, ses éclipses, ses allers-retours.

J'accorderai une attention particulière aux « esthésies », ou « moments de fusion entre le sujet et le monde sensible » (Fontanille, 1999, 229), que l'œuvre de Djian propose. Deux forces sont à l'œuvre au sein de ces « configurations symboliques de la connaissance sensible » (Ouellet, 2000 : 21 ; cité dans Marcheix, 2010, 23) : la prégnance (intensité de la source perceptive, soit le je-narrateur dans la majorité des cas ici, sauf indications contraires) et saillance (intensité de la cible, que je conçois comme les aspérités du réel qui heurtent ou plus objectivement émeuvent le personnage). Chez Djian, ces deux forces sont dans un constant entrechoquement, et affectent les cinq entrées qui structureront la discussion. Or, les esthésies, qu'une « analyse du discours en acte doit examiner en premier lieu » selon Fontanille, appellent une analyse à portée « minimaliste », puisqu'elles « n'adviennent pas dans les grands ensembles signifiants, et ne concernent pas directement les grandes articulations narratives du discours ; en revanche, le "fragment", le "détail", un décalage minime, l'incident figuratif le plus mince » (Fontanille, 1999, 229) constituent le terrain propice à ces événements de sens.

i. De quel dessein ce monstre est-il le jouet?

« Monstre », parce que l'humain est le siège de turpitudes de dimensions cosmiques, se révèle rarement joli, cède aisément à la hideur – est-ce le monde qui le rend si laid? Vieille question... Il faut déterrer les vieilles questions... « Jouet », parce qu'agissant et interagissant sans la pleine intelligence de la situation, pantin à vrai dire de quelque supra-âme (le collectif? la nature?) qui le transcende. « Dessein », parce qu'on ne sait nommer cette force impersonnelle ni même dire si elle n'est qu'une hallucination du cerveau...

Il faut commencer par savoir où l'on est, où l'on veut être. Dès le premier livre, *Cinquante contre un* (1981), le narrateur vit ce sentiment d'inadéquation entre lui-même et la situation dans laquelle il se trouve : une inconnue l'a ramené chez elle, lui présente son jeune garçon (sensiblement hostile à la présence masculine), qu'elle cajole pour l'aider à se rendormir : « Qu'est-ce que je fous là? J'ai pas ma place dans cette douceur. Je me dis aussi que je sais pas où elle est ma place, alors je bouge pas, je descends mon verre et je les regarde » (CCU, 47). Dans le doute, ne plus bouger ; observer. On a là un premier régime de présence au monde : l'immobilité forcée, le repli sur soi (position d'observation), l'alcool aidant à tolérer l'agitation intérieure – du moins, jusqu'à ce qu'une dose excessive ne la décuple, ne la disperse aux quatre vents. Mais immobilité physique n'est pas absence de « mouvement de l'être intérieur », pour reprendre un titre de Henri Michaux, poète préféré de Djian⁷⁴ ; il faut voir ce que le héros découvre lorsqu'il abandonne, l'espace d'un instant, d'une seconde ou d'une pensée, la réalité des corps au profit de celle de l'âme :

Je me sens un peu piégé et fatigué, je suis vraiment pas grand-chose mais y'a une espèce de joie là-dedans, oui, je sais, laissez tomber. Impossible de rattraper ce silence, je m'enfonce. J'ai déjà éprouvé ça quelquefois, c'est pas drôle, cette lame qui glisse sous votre armure, sur votre corps mou de merde et vous pouvez toujours courir, vous êtes fait comme un rat. Simplement, vous pouvez en apprendre sur votre âme et c'est horrible, bien sûr, mais qu'est-ce que vous espériez? (CCU, 47)

⁷⁴ Moreau et Djian (1999), « Questionnaire de Proust », p. 69.

Quelles sont donc les doléances ou les rappels à l'ordre de cet interlocuteur silencieux que le narrateur semble prendre en compte (« je sais, laissez tomber », « bien sûr »)? Est-il possible d'imaginer le discours d'un tel interlocuteur supposé en réponse à ce monologue? – ...*De la joie à n'être presque rien, Monsieur le Narrateur?... N'y aurait-il pas là quelque relent d'une bien chrétienne mortification, quelque inquiétant culte de la béatitude par la pauvreté?... L'irrationnel tarde à regagner sa place dans ce monde désenchanté, c'est ce dont le narrateur atteste (et qu'il repousse) en disant « je sais, laissez tomber ».* – ...*Et quel est cet autre châtiment auto-administré, Monsieur le Narrateur, cette flagellation et cette perversion consistant à contempler avec plaisir l'horreur de son âme?... Vous n'êtes pas de votre temps, Monsieur.* Voilà qui apporterait une réfutation, intéressante par sa fraîcheur, à la thèse archi-répandue voulant que Djian est, a été, et sera toujours *trop* de son temps pour être un grand écrivain... Mais plus sérieusement, les manœuvres rhétoriques de l'instance de discours dans l'extrait cité tendent à dévoiler la scénographie énonciative qu'elle instaure par une prise de parole projective interpellant explicitement l'énonciataire. Il faut tenir compte de cette cible qu'on pourrait qualifier de métadiscursive : le discours littéraire, destiné au monde, transige forcément selon une orientation de la source vers ce destinataire informe.

Un « Je » parle de lui à d'autres. Au sein de ce « lui », de ce contenu, les signes du monde affluent en un flot constant, inquiètent le sujet, le mettent sur la défensive ; il s'agit de se prémunir contre cette machine à broyer les individus, et de se rapporter à la vie qu'on trouve en soi. Ainsi, dans les histoires qui composent le recueil *Cinquante contre un*, on remarque que la sérénité relative qui caractérise l'intériorité du narrateur (ou du moins, ce qu'il en montre) sert à conjurer la présence permanente d'une *menace extérieure* : j'en parlerai comme d'un *violent dehors*, celui qui pique, blesse le corps et l'esprit des sujets ; hors de l'être, point de salut. La vie est un pays en guerre et il faut sauver sa peau.

La source perceptive est passive dans son rapport au monde, mais active dans l'intérêt qu'elle porte à toutes ces attaques tantôt métaphysiques, tantôt très tangibles – le coin de la table est une aspérité du réel, et l'on s'y cognera assurément, de même que le

transat nous restera dans les mains lorsqu'on se risquera à le déplier (MM, 154-157) – ; tout ceci la fatigue. Tout ceci exige d'elle un ressourcement constant.

Il reste que, dans ses deux premiers livres, Djian en est encore à s'amuser avec la langue et la fiction (à « faire ses gammes » selon le critique Pierre Lepape, pour qui cette étape sera révolue avec la parution du cinquième titre, *Maudit manège*, en 1986 (Lepape, 1986)) : il n'a pas encore le feu sacré. *Bleu comme l'enfer* (1982), l'un des rares romans de Djian à présenter une narration à la troisième personne, se fonde sur une scénographie énonciative à laquelle Flaubert a initié les lecteurs modernes : celle où un narrateur externe et impersonnel demeure le principal régisseur et éditeur de multiples formes d'encodage figuratif et d'évaluation axiologique des contenus narrés ; on pense en effet à l'auteur de *Madame Bovary* et à son « emploi du style indirect-libre à source d'évaluation indécidable » (Hamon, 1996, 34), par la multiplication des points de vue à même la narration, et éventuellement, des intentions, des effets visés.

Mais donnons ici un exemple du motif mis en lumière plus haut, à savoir que le sujet évolue sous la pression constante d'une menace extérieure (qui le pousse d'ailleurs sur les routes, comme on le verra), et sur lequel débute la longue fuite des protagonistes de *Bleu comme l'enfer* : « Comme ça, ils se retrouvèrent ensemble, le plus simplement du monde, comme dans un feu de brousse où tout ce qui est vivant cavale du même côté, sans regarder derrière » (BCE, 52). L'allusion à l'instinct de survie met en évidence l'une des dominantes de la métaphysique djianienne : l'absence – ou plus exactement, l'intermittence, encore ce clignotement – d'une quelconque mainmise sur l'existence (ou de quelque empire que ce soit sur les choses du monde), suscitant spleen et angoisse, et exigeant un minimum de détachement, « d'humour » :

Parfois, vous croyez tenir le monde entre vos mains et ça se met à vous péter au nez comme un élastique trop tendu, ça vient du mystère profond des choses, la vie a ce genre d'humour agressif, elle attend de vous un sourire ou vous plante ses ongles dans le crâne, c'était juste avant d'attaquer une légère côte, le moteur se mit à ralentir, Franck rétrograda mais ça ne fit qu'empirer, il y avait quelque chose qui semblait freiner la Ford, son estomac se rétracta comme une éponge au soleil, vira au trou noir, le moteur était en train de se serrer, ça faisait pas un pli, et enfin il cala, il s'entoura d'un beau silence. (BCE, 293)

Ainsi le réel, « la vie » paraissent par moments animés d'une volonté maligne d'envoyer les humains rouler dans la poussière, quand ce n'est pas de marquer leur corps de mille stigmates. Si l'on a bien l'impression d'une force supérieure se jouant de nous comme de pantins désarticulés – « Fatigue! Fatigue! On ne nous lâchera donc jamais? », écrivait Michaux en conclusion de *Plume* (Michaux, 2016, 178) –, il ne faut pas se méprendre pour autant : l'univers *n'est pas* joueur. L'humain perçoit ses signes et se les agence de façon à pouvoir se les expliquer ; que le processus débouche sur de l'affliction ou de la félicité importe peu. Sa lutte contre les vicissitudes, tout comme son émoi devant la beauté, est belle et tragique, et c'est ce que Djian montre dans ses premiers livres, par le truchement de narrateurs et de personnages qui semblent voués à nous dire qu'il faut tendre vers la souplesse et savoir ajuster le tir, dans cette vie. Parce que oui, il y a bien confrontation, il y a bien heurt entre soi-même et cette chose extérieure, les « planètes néfastes qui gravitent sans fin » autour du héros de *Moby Dick* (Melville, 1996 [1851], 508) pour n'en fournir qu'un exemple que Djian cite lui-même dans *Échine* (E, 425-426), et l'on brûle de savoir qui aura le dessus – personne, bien entendu.

L'orientation entre la source et la cible de la visée perceptive connaît un constant va-et-vient, une passation ininterrompue du pouvoir et de l'initiative – un peu à l'image du jeu sexuel, pourquoi pas? – : le monde est, il irradie ; le sujet le perçoit, le vit dans sa chair ; il énonce sa réponse (figurative ou actancielle ou les deux) au monde, le poétise, l'esthétise ; le monde est et irradie de plus belle, tantôt couronnant, tantôt rejetant le désir humain ; et l'humain chemine, zigzaguant, incertain, en proie aux doutes et aux transports les plus éprouvants, dans ce monde qui lui paraît parfois un ennemi juré, parfois un allié inconditionnel. Ici la nuit :

la trouille se détachait d'eux comme des fils de barbe à papa en plein vent, la nuit était bonne pour ça, elle avalait tout, elle demandait rien, elle les protégeait, les rechargeait, la lune leur coulait sur les cuisses, merde ils se sentaient exister, leur vie était réduite à plus grand-chose, débarrassée du lest, c'était presque douloureux [...]. (BCE, 255)

Entre une question et sa réponse, entre un désir et son contentement, entre l'agression et la blessure qu'elle provoque se tient le héros djianien, toujours prêt à « vivre

un peu intensément », comme le disait l’auteur sur le plateau d’*Apostrophes* à la sortie de *Zone érogène* en 1984, avant d’ajouter : « sans quoi, c’est pas la peine ». Dans ce premier roman au « je », le mystère des interactions entre le héros « Philippe Djian » et le monde qui l’entoure s’avère plus fascinant encore. Donnant une vigueur nouvelle aux vieux clichés romantiques, le mal de vivre est innommable et inexplicable. Même après une soirée euphorique, même lorsque le monde paraît calme au dehors, la douleur des lendemains qui déchantent frappe encore :

Au bout d’un moment, j’ai commencé à me sentir vraiment bizarre, comme un type qui revient tout doucement à lui après un évanouissement, même la lumière du dehors me semblait différente. Mais c’était pas quelque chose de nouveau pour moi, c’était pas la première fois que ça m’arrivait. Et pourtant, j’aurais juré que la vie était formidable avec Nina, j’avais apprécié chaque minute dans les moindres détails, je comprenais pas pourquoi je me sentais tellement lessivé tout d’un coup.

Je me suis mis à la fenêtre et j’ai longuement regardé la rue, j’ai regardé les gens qui passaient sur le trottoir. C’était un spectacle assez triste, suffisant pour vous gâcher la journée mais je m’en suis aperçu trop tard, je me suis retrouvé avec le front appuyé sur le carreau et Yan qui me caressait l’épaule.

– Tu déconnes, il a fait. C’est une belle journée. (ZE, 137)

N’escamotons pas ce qui est exprimé dans ce passage, en termes de transactions bidirectionnelles entre source et cible, plein de toutes les formes de la reconnaissance : l’expérience de la mélancolie, dont le héros semble ici pouvoir reconnaître les premières pointes ; le désarroi qui mord lorsqu’on a cru profiter d’une vie heureuse et que l’on constate qu’il manque encore quelque chose ; la reconnaissance d’un appel venu d’on ne sait où, et qui commande une décision qui semble être prise, avant même d’être comprise : la fuite ; la tristesse qui émane du « spectacle » des gens, et dont on aura omis de reconnaître *à temps* – avant qu’il ne soit « trop tard » – le caractère contagieux ; et enfin l’amitié, l’amitié de Yan qui devine tout, qui est un véritable pourvoyeur, et sur une base quotidienne, d’une reconnaissance (reconnaître l’autre dans tel ou tel de ses états ordinaires ou extraordinaires) que la société n’est évidemment pas en mesure d’octroyer. Le lecteur, happé dans ce roman du quotidien où il ne se déroule, somme toute, que des événements plus ou moins banals, se désole à juste titre de ce revirement de situation qui aura sans doute des conséquences fâcheuses sur la relation du héros avec Nina ; en même temps, il

peut être sensible, si j'ose dire, à l'immense douceur qui est contenue dans cette fugue annoncée, et se réjouir de partir à nouveau *sur les chemins*.

On comprendra plus tard que l'appel en question était celui... de l'écriture⁷⁵. « Djian » emporte son manuscrit, sa machine à écrire et part plusieurs jours en voiture. Destination : inconnue. Parce que regarder les gens passer dans la rue rend triste, il faut écrire. Il le faut absolument. Un retour de balle supplémentaire dans la grande joute existentielle « Sujet VS Monde ».

Va-t-on au monde ou est-ce le monde qui vient à nous? Chacun son tour, semble indiquer la présence djianienne. Et plusieurs fois par minute, par paragraphe, s'il-vous-plaît – véhémence et intensité obligent. Dans un sens ou dans l'autre, la transaction s'aiguille sur une autre voie, reliant le pôle de l'enchantement (« C'était quelque chose de formidable à voir. Toutes les merdes qui vous arrivent dans la vie sont balayées par ça » (ZE, 34) et celui de la détresse, laquelle peut aussi s'avérer triviale et amusante : « Porter un matelas tout seul n'est pas un truc impossible mais il y a rien de plus chiant au monde, c'est presque l'horreur » (ZE, 247).

La proximité des autres personnages modifie le champ de présence du héros – Djian aime bien, et c'est peut-être là son côté plus moraliste, observer la manière dont ses créatures se comportent les unes vis-à-vis des autres –, en ceci qu'elle redouble le dynamisme des opérations perceptives et de leur orientation. Le narrateur très paisible de *37°2 le matin* (1985) voit sa vie retournée de fond en comble après sa rencontre avec Betty, une femme qui, au propre comme au figuré, *met le feu* au monde. De tempérament plutôt aquatique, il perçoit aussitôt l'imminence d'une menace, d'un malheur : « De toute façon, je savais que j'allais être au premier rang. C'était comme si je m'étais retrouvé au milieu d'une arène avec un soleil aveuglant dans les yeux. Je pouvais sentir le danger, sans savoir de quel côté il arriverait. Ça me faisait pas marrer » (37M, 34). Savoir qu'une menace

⁷⁵ En effet, tout converge, dans les premiers romans de Djian, vers ce que Catherine Moreau appelait, à l'instar de Jean-Pierre Richard dans son étude sur Djian, une « mythologie de l'écriture » (Moreau, 1998, 14).

guette, et s'y exposer tout de même... Peut-être y a-t-il une forme de cran cachée dans l'amour qu'on porte à ce qui met en danger : le désir de véhémence porte à y accourir bras ouverts. Les héros de Djian sont les jouets de ces pulsions-là, aussi.

Que dire des voies... liquides? Les fleuves et les rivières, dont la symbolique a été analysée par Catherine Moreau dans sa thèse, évoquent certaines fatalités : l'attraction terrestre, par exemple, ou toute autre loi de la physique à même d'exprimer, par l'analogie et la métaphore, l'impuissance humaine devant le déroulement de l'existence : « Il n'était plus question de rejoindre la rive, à présent, le courant nous avait déjà attrapés » (MM, 71). Si la fatalité et l'inéluctable représentés par le mouvement de l'eau disent la faiblesse et l'impuissance humaines, l'humble acceptation de cette vérité universelle débouche parfois sur une forme de sérénité : « Si Betty avait été un torrent de montagne, Marlène était une rivière coulant dans les sous-bois. [...] Je suis un type qui descend le long d'une berge, à ce qu'on dirait » (MM, 289). Après tout, les autres, en particulier ceux qui lui sont chers, logent à la même enseigne que le héros et sont emportés eux aussi dans ces courants irréversibles, lui sont autant d'alliés dans ses démêlés avec ce dessein supérieur qui se joue de lui.

En contrepartie de cette impossibilité d'échapper aux lois du monde, il faut dire les instants de *plénitude identitaire*, ou esthésies euphoriques, où le sujet irradiant à son tour, et plein de ces présences Autres que je me suis attaché à décrire ailleurs, embrase le réel et le monde sensible, comme ici où le narrateur de *Maudit manège* doit secourir son ami Henri :

Le magasin était séparé de l'entrepôt par une espèce de rideau translucide, épais d'un bon centimètre, et il pesait un âne mort, mais parti comme j'étais, j'aurais pu défoncer un mur, rien ne peut résister à un type lancé vers un seul but, je me suis jeté dessus et le truc s'est ouvert en rugissant à ce qu'il m'a semblé. Une vieille a stoppé juste devant moi. J'ai sauté par-dessus son caddie tandis qu'elle se protégeait la figure. Jamais Hemingway n'avait fait un truc dans ce genre-là, ni Céline, ni Cendrars, ni Miller, aucun de ceux que je vénérerais n'avait traversé un supermarché dans un habit de flamme, forçant le respect et l'admiration, toute son énergie déployée au grand jour, ni Bukowski, ni Brautigan, ni Kerouac, et j'en passe, aucun de ceux qui avaient un jour ou l'autre illuminé ma vie ne s'était payé ça, mettre tout un supermarché à genoux, simplement *par la magie de sa présence*, par la puissance de son aura, et Henri

non plus. La plupart des gens n'ont vu qu'une traînée de feu traverser l'allée centrale, d'autres un ange lumineux et certains furent saisis d'une terreur sacrée, abandonnant leur chariot. (MM, 191 ; c'est moi qui souligne)

C'est dans de tels moments que la partie ne semble pas perdue, semble au moins jouable, lorsque chacun renoue avec le feu sacré qui persiste en lui et impose au grand Jeu, ne serait-ce qu'un instant, ses règles, sa loi. *Monstre*, il l'est alors beaucoup moins ; de *jouet*, il devient joueur ; la courte victoire qu'il arrache au cruel *dessein* avec lequel il bataille, tel un « ange lumineux », lui donne l'amour de soi et de la vie nécessaire pour continuer à jouer.

ii. *La vie en MAJUSCULES*

Après ce bref tour d'horizon des différentes variations que connaît l'orientation des phénomènes de présentification (sujet → monde ; monde → sujet), il faut parler de la fréquence de leurs manifestations, du *tempo* des mouvements perceptifs qui rendent si vive l'énonciation djianienne. Le contraste entre la période véhémence et celle qui la suivra (l'inquiétude) est, à cet égard, frappant : les premiers romans de Djian sont véhéments parce qu'ils voient – et font voir – la vie en lettres capitales, débordent d'une volonté évidente de montrer, avec style qui plus est, de rendre hommage même à « la vie dans le vivant » (Richard, 1990, 136). Ils expectorent, en proie à la fièvre d'écriture de l'auteur. En des termes plus concrets, Djian remplit chaque paragraphe de tout ce qu'il y a à percevoir dans une seconde, une heure, et le retransmet dans un flot d'images et surtout, en laissant affleurer au-dedans des mots, au fil de son rythme bien à lui, une extraordinaire présence à l'écriture : on sent quelqu'un, on croirait écouter une voix parler.

Alternances, instabilité cognitive, discursive et énonciative, discontinuités et ambivalence : les ruptures rapides et répétées de l'enchantement à la détresse, et retour, font en sorte que le *violent dehors* n'a de cesse d'être ramené au-devant du sujet, en présence. C'est notable dès les toutes premières pages de l'œuvre fictionnelle de Djian :

Les employés sont sortis. Y'avait surtout des jeunes femmes, elles ressemblaient plus à grand-chose, elles fonçaient vers les baraques, le mari crevé, les mômes, la bouffe et la vaisselle, elles luttèrent contre la folie. L'horreur, je vais vous dire, c'est que ça reprenait le lendemain matin, le plus dingue, c'est que ces bonnes femmes me foutaient la trouille, leur vie me donnait des sueurs froides. (CCU, 11)

De l'œil à la chair ; de la chair à la page ; apaisement de la chair grâce à la page écrite ; l'on retrouve des forces ; puis l'œil, les antennes reprennent du collier ; *und so weiter*. Djian laisse à d'autres le soin de mener une charge contre l'idéologie dominante (ici, patriarcale), se contentant de chercher à rendre compte des émois, si subtils parfois, où celle-ci nous met par sa violence diffuse ou manifeste. Les émois de la présence, qui peuvent résulter en une mécompréhension anxiogène (la « trouille », les « sueurs froides »), forcent un filtrage constant au cœur de la machine emballée (trop active, se projetant dans tous les sens) de la perception. Une séquence tirée d'une phrase longue de plusieurs centaines de mots, dans *Bleu comme l'enfer*, résume assez bien le problème, le paradoxe : « le cerveau simplifiait tout et ça rendait la vie plus compliquée » (BCE, 112). Chaque instant est si plein de sa propre présence que la raison doit trier l'information, s'atteler à la tâche pour *laver* le message sale et brut que le monde lui envoie, ou encore laisser le terrain à l'imagination poétique : « Il siffla entre ses dents et sortit un portefeuille de sa poche arrière, les billets craquèrent dans ses doigts comme des grillons amoureux » (BCE, 178). Djian a souvent confié que l'écriture l'aidait à retrouver une harmonie là où il n'y avait que chaos, ses interactions sociales, notamment, étant lourdement compromises par sa demi-surdité. L'écriture parvient parfois à restaurer un peu de l'ordre perdu, permet de prendre son temps, de tout examiner avec attention et minutie, de museler cette bête fantastique qui cherche un peu de vérité parmi les signaux mêlés de sa perception, de sa cognition et de son désir.

Zone érogène, par son titre même, est tout entier placé sous le signe de ce troisième et capital élément, lequel n'est évidemment pas réductible à une simple et banale activité sexuelle ; il faut plutôt comprendre le désir comme une sorte de saisissement, d'élan vers la vie, à l'instar de celui que prêche Gide dans *Les nourritures terrestres* (1897) : « Et l'image de la vie ah! Nathanaël, est pour moi : un fruit plein de saveur sur des lèvres pleines

de désir » (Gide, 1972, 244). Il en va de même du rapport à l'écriture : désir d'un corps-à-corps avec celle-ci, appréhendée chez Djian comme un adversaire au combat, une entité farouche, dont il s'agit de faire la conquête, ou plus réalistement, contre laquelle il est bon parfois de remporter une ou deux batailles. On ne la soumettra jamais, mais de livre en livre, on défend son honneur.

Le désir qui amplifie tout, le sentiment de vivre comme la jouissance de la phrase bien tournée... Le sujet désirant est un être en éveil, plus-que-vivant : toute la vie lui est une invitation à satisfaire son envie de prendre, d'embrasser, de toucher, de se délecter. La vie est une permanente injonction à ressentir, ce qui explique le rythme accéléré et soutenu des incidents perceptifs chez Djian. Le moindre événement du quotidien s'en trouve exacerbé : « Philippe Djian », le narrateur de *Zone érogène*, sent la brûlure du soleil, boit une bière, fait l'amour, avale les kilomètres dans une seule et même optique : vivre, oui, de manière à pouvoir écrire un livre qui aura « la violence d'un *cross* à la mâchoire » (ZE, pages de garde), comme le veut l'épigraphe programmatique signé Roberto Arlt et placé en tête du roman. Il y a chez lui le désir d'une mêlée violente, d'un renversement des pouvoirs. En effet, le simple souhait d'un monde plus juste, qui semble aller de soi mais qui suffit à donner à l'écriture d'un auteur son orientation idéologique, mobilise une colère qui motive à nouveau la soif de confrontation du protagoniste, confrontation des manières de vivre, et d'écrire. C'est pour rendre son écriture sublime qu'il veut vivre de manière sublime. Comment y parvient-il ?... À première vue, il n'y a pas grand-chose de sublime à livrer un sommier au cinquième étage d'un immeuble, comme le fera le protagoniste de *Zone érogène*. C'est peut-être plutôt à la trempe morale de ce dernier que l'on peut reconnaître un caractère sublime, voire épique : il lutte, et sa cause, analysée plus loin dans ce travail dans son déploiement diachronique, est juste.

Sans plus d'extrapolations sur les multiples implications possibles du thème du désir, il faut à présent rendre justice à l'agitation désordonnée que ce dernier suscite au cœur du champ de présence, soit le foyer perceptif du narrateur. Dans la mesure où le désir n'existe qu'en rapport avec un objet, il force le rappel de la présence de l'autre, qui ranime sans cesse la vitalité émotionnelle et langagière du « je ». Dans le passage qui suit, tiré de

Maudit manège, le narrateur vient de subir un vif déplaisir : recueillir, presque par accident, les confidences scabreuses d'un rival masculin touchant à la vie sexuelle de la femme qu'il désire, précisément :

Je suis descendu de mon siège et je suis sorti sans dire un mot. La rue était tout éclairée. Les magasins étaient fermés. Je suis retourné à la voiture. L'air était frais. J'ai remonté les vitres et j'ai sillonné les rues. Rien ne se passait comme on l'espérait. Rien ne pouvait arrêter le désordre bouillonnant des flots, dirais-je. Rien ne nous était épargné. Et chaque leçon était dure à avaler. (MM, 202)

La brièveté des phrases rend la nervosité, le désarroi du personnage et la rapidité avec laquelle son attention fuit l'irritation vécue ; puis, l'émotion déborde et l'on passe d'un récit factuel à un récit de pensées sur le mode indirect libre, qui correspond aux considérations morales que la déconvenue générale, ou la sienne plus particulièrement, lui inspire. Étonnante, cette capacité à rendre présentes simultanément, à l'imparfait de l'indicatif, l'intériorité du héros (dans le temps passé de l'histoire) et l'imagerie poétique dont la recouvre le narrateur dans le présent de l'écriture : « Il aurait fallu que je prenne le taureau par les cornes alors que d'une certaine manière j'avais été touché et je me tordais au milieu de l'arène dans mon habit doré », lit-on quelques lignes plus bas (MM, 202). Il y a un décalage entre le protagoniste plongé et montré dans le drame de son existence, en proie à l'émotion, et le narrateur énonçant avec art ses tribulations passées, tantôt serein, taquin, humoriste, tantôt ému de sa propre émotion, emporté par sa propre quête.

La question du regard – ou du point de vue – fascine Djian, qui l'a parfois soulevée lui-même, en entrevue, au prix de quelques références cinématographiques d'ailleurs, trouvant par exemple très inspirants les plans abaissés du cinéaste japonais Ozu⁷⁶. Il n'est pas utile de décrire en longueur ce que le personnage de fiction voit ou ressent lorsqu'il suffit de l'évoquer, voire de le signaler en mode énumératif. L'ellipse et le non-dit rythment la présence au monde du narrateur, qui s'en trouve intensifiée, accélérée, puis magnifiée au gré d'envolées lyriques rendues inévitables par tant d'énergie contenue. Chez Djian, il y a bien, comme le pensait Richard, une « violence du percevoir » (Richard, 1990, 132),

⁷⁶ « Ozu, un jour, a baissé sa caméra. Et tout le point de vue en a été changé. D'un coup, on comprenait qu'il parlait des rapports père-fils, même s'il filmait tout autre chose. Ozu, comme en poésie, m'explique des choses qu'il ne dit pas. C'est la grande magie de la littérature. C'est ce que j'aime chez Carver ou Kerouac. Ou, aujourd'hui, chez Paula Fox ou Rick Moody » (Jacob, 2005).

laquelle fait en sorte que la vie apparaît en gros caractères, en coups de poing sur la figure, en orages dévastateurs, en cascades de sentiments ambigus, en tumultes de perceptions confuses telles des humeurs qui sourdent du plus creux des organes. Il n'a pas le temps de faire dans la dentelle. La vie frappe, est frappante ; il faut, pour en rendre compte, un style à son image.

iii. Dans les creux et les replis

Dans *Bleu comme l'enfer*, Djian fait dire à son narrateur, externe cette fois, au creux de l'une des phrases décousues et foisonnantes qui font la particularité de ce premier roman : « c'est une connerie de croire qu'on est toujours sensible au même genre de beauté, c'est une connerie épouvantable de se croire toujours le même » (BCE, 110). On n'envisage plus l'identité comme un tout univoque et stable, mais comme une nébuleuse mouvante, en constant changement, du fait des perpétuelles négociations et transactions amenées par l'intersubjectivité. La connaissance de soi passe alors par une acceptation de ce désordre intérieur et des nécessités inconscientes qui y contribuent : savoir, par exemple, pourquoi l'on cherche à s'auto-détruire, ou pourquoi le besoin de plaire est si impérieux. Certains auteurs, de tempérament aventurier sans doute, s'émerveillent d'un tel chaos et entament l'exploration de ces landes intimes où l'être n'est jamais pareil à lui-même, se prennent d'enthousiasme pour ses états-limites, même.

Au nombre des maîtres en écriture et des auteurs que Djian a toujours ouvertement vénérés, figure une liste conséquente de poètes et d'écrivains drogués : Michaux, Kerouac, Ginsberg, Burroughs, Bukowski... pour ne nommer qu'eux. Depuis Baudelaire, Verlaine et Rimbaud, qui plaça au centre de sa démarche poétique le vœu célèbre d'un « long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* » (Rimbaud, 1999, 88 ; c'est lui qui souligne), l'usage de psychotropes déverrouille une mine considérable de matériel lyrique, permettant une intensification de la perception et de la compréhension que l'on peut avoir de la réalité phénoménale – et la découverte de nouveaux rapports entre l'être, le sens et le monde. Cependant, l'altération de la conscience au moyen de la drogue est loin d'être le

seul ressort, chez les écrivains modernes, d'un déploiement, d'une « extension en profondeur » (Fontanille, 1999, 237) de l'être et de sa présence au monde, voire d'un dédoublement, comme le montrent, dans la littérature des deux derniers siècles, les innombrables figures du *double*. Dans la trilogie allemande de Céline par exemple, les accès de paludisme du narrateur (conséquence d'un voyage en Afrique) et les symptômes d'une blessure à la tête subie durant la Grande guerre le conduisent à des moments de dérégulation qui interrompent la trame narrative et ouvrent la porte à des emportements tenant d'un délire hallucinatoire intégral. On pourrait en dire autant de la fièvre, dans *Lointain intérieur* de Michaux par exemple, ou de l'état fiévreux certes symbolique où l'écriture plonge les héros-écrivains de Djian, au point où J.-P. Richard a pu être tenté d'intituler son étude, dans *L'État des choses*, « 40° d'écriture ». L'écriture de fiction, en elle-même, représente une projection de l'être dans la profondeur de mondes imaginaires et l'on pourrait lui ajouter, au chapitre des mécanismes littéraires permettant d'exprimer une extension ou une scission du champ de présence, les nombreuses formes de contradiction entre l'état présent du narrateur et l'état passé qu'il construit en représentation.

Déjà, avoir un pied dans l'écriture, voire deux, c'est être double, ou vivre du moins un écartèlement constant et envahissant entre le monde du texte en formation et le monde réel, le premier ayant le dessus sur le second, parce qu'il est difficile « d'écrire un roman et de [s]'occuper de [s]a vie en même temps » (ZE, 24). Présences dédoublées, les narrateurs-écrivains de Djian, dont celui de *Zone érogène*, se plaisent à évoquer, sur le mode dérisoire, leur morcellement interne : « J'ai des couilles comme écrivain, j'ai poursuivi. Pas comme individu. Je pourrais même pas arracher un sac à une mémé aveugle. Je suis condamné à gagner mon argent et c'est un combat difficile » (ZE, 132). L'horizon ouvert par l'écriture fournit l'occasion de prendre la tangente, d'exister dans une autre dimension : « je pouvais rester des heures sur une petite phrase qui bloquait ou cavalier pendant des kilomètres avec un bon rythme, je rigole pas du tout quand je dis ça, j'ai presque les larmes aux yeux » (ZE, 48). Attachement émotionnel à l'activité d'écriture de même qu'à son produit, ou pour le dire en un mot aux connotations autant sacrées que séculaires : passion ; parce que la passion, dit le héros en cavale à une âme rencontrée en

ce lieu de passage qu'est l'hôtel et avec qui il discute de son métier, « c'est ce qui fait briller les choses » (ZE, 268). Savoir mettre en surbrillance la présence des choses, par le truchement de l'énergie investie dans l'effort pour les *re-présenter*... Voilà qui ferait une assez belle définition de l'art d'écrire.

Que dire, à ce moment-là, de la lecture, l'une des activités favorites des protagonistes? Ne propulse-t-elle et ne ramène-t-elle pas, elle aussi, les êtres djianiens dans les lointains recoins de leur intériorité et de leur présence au monde? Ils ont, tous, les auteurs et « les livres de [leur] vie », pour reprendre la formule de Henry Miller, qui les accompagnent, par exemple, jusque dans le calvaire d'un lumbago : « Fante avec son diabète, Hem avec son foie malade, Miller avec ses jambes déglinguées. [...] C'était si douloureux que j'en ai ri, le front planté dans la moquette. Oh John, oh Ernest, oh Henry...!! » (E, 376-377), dit Dan, héros d'*Échine*. Chaque instant, sémantiquement double parce que passible d'une interprétation à l'aune de l'intertextualité, peut mettre en présence de ces Autres que sont les écrivains aimés, mise en présence qui dramatise ensuite l'aventure du héros, toujours re-médiatisée dans le présent du narrateur rappelons-le, et qui crée l'intérêt de lecture : l'extension en profondeur d'une présence ainsi habitée nous fait voir l'effort de l'homme luttant contre sa triste condition, avec « le courage de reconnaître les choses pour ce qu'elles sont : *tragiques* » (E, 257 ; c'est l'auteur qui souligne).

D'autres fois, le même homme ne s'aide pas ; les sommets où l'amènent l'écriture ou la lecture ont, bien entendu, leurs opposés dans l'ordre abyssal : profondeurs négatives, autodestruction, intoxication – mais qui sait ce qui en sortira? L'écrivain n'a-t-il pas pour tâche de ne rien laisser de côté? Comme s'il cultivait une sorte de nécessaire *intranquillité*, l'homme en lutte recherche l'altération de sa conscience – ce qui équivaldrait peut-être, au fond, à aller à la rencontre de sa propre altérité – par l'intoxication. En termes concrets, la présence du sujet djianien chemine à travers l'exploration de divers états-limites : la fatigue excessive (quatre-vingt-dix heures sans dormir dans *37°2 le matin*), joints gigantesques dans *Bleu comme l'enfer* et *Zone érogène*, cuites carabinées dans *Maudit manège* et *Échine*, alcoolisme aigu durant toute la période, lequel occasionne quelques éprouvants allers-retours dans la quatrième dimension dont le héros, ici en proie à la nausée

due à un excès de boisson, revient diminué et en proie aux pires appréhensions, mises en relief, dans ce passage de *Maudit manège*, par son statut d'écrivain « dont on parle » (MM, 209) :

Je jetais leurs livres, je me croyais plus fort qu'eux, mais je tenais à peine sur mes jambes. Il n'y avait rien de sacré en moi, rien de grand, rien de magique, je me cramponnais à la gouttière en gémissant, j'étais le dernier truc intéressant dans cette rue, la dernière chose sur laquelle il faudrait jeter un coup d'œil. Si j'avais été un grand écrivain, quelque chose au fond de moi serait resté intact, j'aurais été soutenu par cette certitude mais j'ai glissé sur mes talons comme une crêpe, et tout mon corps était vide, mon esprit était vide. Vraiment, je ne valais rien, je ne servais à rien, j'étais tombé à quatre pattes et j'avais l'air d'un gros chien abruti. Je me suis mis à rire tout seul, un gloussement minable. Mais bon sang, qu'est-ce que je pouvais apporter au monde et pourquoi écrire si je ne trouvais rien de valable en moi, s'il n'y avait pas au moins une chose d'inébranlable dans tout mon être, si je ne pouvais pas fermer mon poing pour ne plus jamais le rouvrir?... MM, 210)

Abstraction faite des stratégies de positionnement d'un énonciateur qui entre en dialogue avec le champ littéraire, un tel discours est à replacer dans la lignée d'une quête des profondeurs que le roman permet, et qui relève du personnage : ne pas tourner de l'œil devant l'horreur que lui inspirent ses propres faiblesses.

Vers le haut comme vers le bas, l'extension en profondeur résulte en un surcroît de présence des sujets à leur vie. Dans l'amour, les deux pôles, positif et négatif, se rejoignent et se conjuguent pour modifier la perception qu'a le héros de ce qui l'entoure, comme dans *37² le matin*, où il rend visite, fin saoul, à sa copine Betty incarcérée pour vandalisme, laquelle semble avoir de très beaux cheveux :

Elle les a fait bouger en riant, c'était plus une cellule, c'était la caverne d'Ali Baba, je devais être à moitié cinglé mais j'aime ça être cinglé, frémir devant une image un peu conne sans avoir la moindre honte, avancer la main vers une fille avec une espèce de terreur sacrée et me sortir de toute cette merde insensée qui nous entoure avec une petite flamme dans le ventre. (37M, 126)

Rechercher ce sentiment de « terreur sacrée », c'est chercher à rester en prise sur l'intensité de l'expérience, telle que la révèlent à chaque fois les états voisins de la conscience rationnelle, l'introspection et l'intersubjectivité : l'arrivée de Betty entraîne une révolution de la perception chez le narrateur de *37² le matin*, qui voit soudain le petit « coin de

paradis » où il vit retiré à l'image de ce qu'en a dit Betty : « un bout de terrain vague grillé par le soleil, un truc dont personne aurait voulu » (37M, 49). Quand le monde, ou le petit bout qu'on y occupe, ne paraît plus le même, on reconnaît à l'intérieur de soi le principe même qui gouverne l'univers, le changement, qui provoque les variations de la présence. L'être s'est ajusté. C'est pourquoi il lui paraît si naturel de repartir sur les routes...

iv. Horizons instables

Il arrive que les chemins se transforment en de boueux marécages, il arrive de mettre le pied dans un trou d'eau – ou de buter sur un pavé inégal? – et de perdre la notion du haut et du bas, de ne plus savoir où est le sol et où est le ciel, ni ce qui est proche ou lointain. Moment brutal où le monde vole en éclats, atomisé, ou paraît au contraire réduit à des dimensions anxiogènes ou au contraire, dans un mode plus euphorique, semble plein de toutes les beautés imaginables et inimaginables, la déstabilisation « des zones clés du champ de présence, centre et horizons » (Fontanille, 1999, 237) évoque assez bien les tourbillons métaphysiques dans lesquels sont emportés les personnages, eux qui brûlent de vivre sans toutefois savoir à quels repères s'accrocher. La figuration de cette perte de repères moraux ou existentiels passe souvent, dès lors, par des effets stylistiques donnant la part belle à de brusques recalibrages de l'espace dans lequel le héros évolue.

Hiatus majeur dans l'existence d'un corps et d'une âme, la crise cardiaque, dont est à deux reprises victime le narrateur tout juste quarantenaire de *Maudit manège*, illustre à merveille ce bouleversement de la présence menacée de destruction :

Je regardai Gloria en grimaçant car la douleur dans mon bras devenait de plus en plus vive. Je savais ce que c'était, ce n'était pas quelque chose qu'on pouvait oublier. Elle se leva. Je vis ses lèvres bouger mais je n'entendis rien. Je reculai jusqu'au mur afin de m'y appuyer. Malheureusement, je passai dans l'encadrement de la porte et m'étais lourdement dans le couloir. Je me recroquevillai sur le sol, les yeux fixés sur la lumière du plafond. Une nouvelle fois, j'ai su que j'allais mourir. (MM, 376)

Le contexte de ce passage, qui constitue l'un des dénouements du roman, nous apprend que la crise ici fait suite au départ d'Henri, meilleur ami du narrateur : « je ressentis très

physiquement que cette pièce était vide, qu'une présence invisible l'avait désertée » (MM, 376). La rupture de l'attachement forgé par l'amitié : la présence devient absence qui devient menace et arrêt cardiaque. Tels sont, à l'ère de l'individualisme galopant que représentent les années 1980, les *grands événements d'un récit de fiction* : seuils initiatiques jusqu'au trépas, construction minutieuse et patiente de l'identité du protagoniste, crises et deuils multiples, accalmies et douceurs de la vie quotidienne.

Que se passe-t-il durant le sexe? Il ne faut pas oublier les corps même s'il est question ici d'âmes en apesanteur – c'est la médiation de l'écriture, qui est aussi une fixation, et de l'énonciation qui le veut ainsi : on a affaire à une énonciation arrêtée dans le temps, quoiqu'en puisse la réactualisation opérée par le lecteur. Chez Djian, dans les années 1980 du moins, tout milite pour un surcroît de présence à soi et au monde, un accroissement de la présence, une véritable culture de la chose vécue. La présence du désir, de la sexualité, de la douleur physique, de la faim et de la soif, voilà ce que commande une écriture du corps ou, pour le dire comme Richard parlant de Céline, une « écriture pulsionnelle » (Richard, 2008, 84). Or, le sexe, par le désir d'un objet spécifique qui le précède et la focalisation qu'il implique, et lorsqu'il est conjugué aux effets de l'alcool de surcroît, est bien un facteur propre à réduire à trois fois rien la dimension d'un univers, en une sorte de contraction fulgurante des horizons :

J'étais saoul mais pas au point d'oublier la sereine tristesse qui accompagne toute une vie, ça voulait dire que j'avais encore les yeux en face des trous, que j'étais encore de ce monde. Il ne restait plus que Marlène sur la véranda et immédiatement, un léger brouillard s'est abattu sur moi, la terre entière s'est concentrée sur une surface de cinq ou six mètres carrés, en comptant la table et les chaises. Une petite voix m'a crié N'Y VA PAS!! (MM, 79)

Du point de vue le plus large de la condition humaine et de l'appartenance au monde, au dernier degré de l'individuation, la distance est franchie en l'espace de quelques mots, ce qui rappelle encore une fois les vues de Richard sur l'art de Djian qui consiste en partie à « parcourir très vite, [...] avec des cassures toujours réparées, un certain espace travaillé de langue, d'y lier les éléments les plus hétéroclites, et de faire glisser tout cela sans scandale, ou avec de petits scandales maîtrisés, dans l'oreille séduite d'un lecteur » (Richard, 1990, 147). Ainsi, l'angoisse, la fébrilité et la culpabilité ressenties durant l'acte

sexuel, souvent relié à un interdit, sont manifestées par le narrateur, lequel sait bien, de son point de vue omniscient et postérieur aux faits racontés, que ce rapport sexuel entre lui et Marlène constitue l'une des premières pierres de l'édifice dramatique qu'il cherche à construire, à même le récit qu'il en donne :

J'ai fait jouer les fermetures de son slip dans chacune de mes mains et je les ai décrochées en même temps. Le truc s'est renfrogné entre ses jambes. La chambre est devenue floue. [...] À cet instant précis, je sais que j'aurais été capable de vendre mon âme au diable, ce que je dis est vrai, il faut croire que la petite feuille s'est posée sur chacun d'entre nous, que nous avons tous un défaut dans la cuirasse, une fente par laquelle peut se glisser la main du démon pour vous broyer la cervelle. Par moments, dans la vie, vous vous retrouviez pieds et poings liés, balancé au milieu d'une arène, et l'on attendait de vous que vous fassiez quelque chose, que vous luttiez au moins un peu, c'était vraiment une sinistre rigolade et votre souffrance comptait pour du beurre et rien que la lumière vous tétanisait. Quand je l'ai fait basculer pour l'enfiler, j'étais un homme déchiré, je savais qu'Henri n'aurait pas encaissé un truc comme ça [...]. (MM, 83-84)

Ce passage rassemble assez bien les motifs récurrents – d'un livre à l'autre, on le remarquera – qui font la *difficulté d'être* éprouvée par tous les héros djianiens de la période véhémente : méfiance permanente par rapport à une menace imminente (perdre son âme, se voir « broyer la cervelle » par le démon), sentiment aigu d'impuissance et d'injustice, intuition confuse d'être l'objet d'un spectacle risible (l'homme « balancé au milieu d'une arène » et « tétanis[é] » par la « lumière » crue jetée sur sa misérable condition), mortification liée à sa faiblesse (le fameux « défaut dans la cuirasse », la lâcheté devant l'épreuve) ; les horizons du champ de présence sont ramenés à la dimension d'une chambre, mais son centre, lui, le sujet lui-même, est plein de l'amertume la plus universelle, d'empathie pour ce « vous » qui se substitue à sa propre personne. Il semblerait qu'un champ de présence puisse donc être à la fois fermé et ouvert, du fait d'une sorte de respiration de la perception.

Autre réalité plus ou moins banale de la vie contemporaine, le déménagement, auquel les héros déracinés, mobiles et nomades semblent abonnés, contribue lui aussi à faire bouger les zones clés du champ de présence. À qui en prend l'habitude, toutefois, une étrange vérité apparaît : « J'avais déménagé depuis la mort de Betty, peut-être bien cinq ou

six fois, et puis l'envie m'avait passé. Tous les coins se ressemblaient. Les baraques, les rues, les villes, les gens, oui, même les gens finissaient par se ressembler. Au fond ça simplifiait le problème. J'avais donc choisi de ne plus bouger » (MM, 10). Ce passage se trouve au début de *Maudit manège* : c'est à ce moment précis que, dans l'histoire de l'écriture de Djian et d'un point de vue géographique à tout le moins, la présence *se pose*, cesse de fuir *sur les chemins*. Il y aura bien, par la suite, quelques allées et venues sur les routes de ces pays imaginaires inventés par l'auteur, mais pour l'essentiel, cette période est terminée avec *Maudit manège*. Dan, le héros du roman suivant, *Échine* (1988), demeurera au même endroit durant les cinq années de son histoire.

Comme on l'a vu, nul n'est besoin de bouger dans l'espace pour entretenir des rapports tumultueux avec la vie et se révéler, à l'intérieur comme de l'extérieur, instable, quand on sait que la présence peut à tout moment se dédoubler, s'étendre en profondeur, plonger dans les creux et replis de l'être et du temps, se voir basculer, comme saisie par une force immatérielle mais immanente, dans un autre secteur du réel qui a, lui aussi, une irrésistible activité cellulaire, ses forêts encombrées, ses pulsations et ses explosions.

L'âge est une préoccupation constante chez Djian, qui prête fréquemment à ses personnages des pensées tendues vers leur propre mort. L'usure, le vieillissement, les soucis du corps, omniprésents et ce, toutes périodes confondues – à un point tel qu'ils constituent l'une des marques reconnaissables du style de Djian –, sont les signes d'une instabilité inévitable condamnée à affecter toute présence en la frappant d'un handicap commun à tous les êtres mortels : un corps en perpétuel changement et livré à l'entropie ; « le drame de l'histoire, c'est que ça n'irait pas en s'arrangeant, il n'y avait pas l'ombre d'un doute » (MM, 88). Prisonnier de ses cellules, l'homme reste néanmoins ouvert sur le monde et le temps, grâce à sa conscience entre autres, et poursuit son chemin en proie au paradoxe de son statut parmi les vivants : un condamné qui aurait tous les possibles, moins un. La mort et la vie vécue forment les deux bouts de l'horizon dernier auquel viennent régulièrement buter les âmes djianiennes.

Sur un mode plus comique et trivial, seront moquées les vicissitudes socioéconomiques de l'écrivain pauvre et marginal dont les coffres ne se remplissent qu'à l'occasion du chèque inespéré envoyé par l'éditeur : « ces histoires de chèques vous transformaient la vie en un parcours de montagnes russes » (MM, 17). Dès lors, c'est la maison, le foyer, le centre même du quotidien familial du héros, qui se trouve transfigurée :

C'était comme si la baraque baignait dans la mousse, on entendait rien dehors. Hier encore, nous étions dans la peau de deux créatures traquées, gémissant à mesure que se refermait le piège, mais le décor avait basculé d'un seul coup et n'importe qui aurait pu voir à présent ces deux loups magnifiques le ventre plein, l'âme légère, couchés sur le dos au milieu de la clairière avec un rhum-Coca à portée de la main. (MM, 20)

Le va-et-vient du sublime au trivial, autre marque reconnaissable du style de Djian dans les années 1980, confère à l'instance de discours une autorité, un centre de présence fort, une *identité* sur laquelle revient incessamment se coller, à l'image de la balle attachée par un élastique à une raquette et toujours relancée par les écarts de la perception et de la cognition, le soi égaré dans les chemins, visibles et invisibles, de la vie. C'est une question d'identité, en effet : les héros véhéments de Djian sont des *écrivains* qui se font un point d'honneur de se placer dans un état de *disponibilité* devant la complexité et la magnificence du réel, comme l'illustre l'éloge suivant, plus ou moins dissimulé par l'ironie, de l'oisiveté – repris en partie par Jacques Poulin dans *La tournée d'automne* (1992)⁷⁷ –, qu'on lit avec un sourire en coin :

Pour la plupart des voisins, pour les commerçants du coin, nous avons l'air de nous la couler douce, d'avoir la belle vie, alors qu'écrire des livres est un travail de forçat. Sans compter les heures de présence. Et il n'y avait ni samedi ni dimanche. Il ne faut jamais perdre de vue qu'un écrivain couché sur une chaise longue est avant tout un type qui travaille. Beaucoup de personnes ne le comprennent pas et sont trompées par les apparences, d'où la difficulté d'obtenir des crédits longue durée dans les magasins alentour. (MM, 128)

La bonhomie avec laquelle Djian expose, dans sa continuelle *défense et illustration* du métier d'écrivain, des considérations matérielles qui contreviennent à une vision sacralisée de la littérature, contribue à poser la présence de tous ses avatars romanciers au centre d'un corps, d'un quartier, d'amis, d'une communauté, à montrer l'écrivain dans la vie – comme

⁷⁷ Le romancier québécois Jacques Poulin place cette citation dans la bouche de son personnage d'écrivain (Poulin, 2005, 21).

le faisaient les auteurs étatsuniens depuis Emerson –, en manière de revendication identitaire. *Mon travail est de vivre plus fort. Soyez charitables.*

Parmi les facteurs de déstabilisation des horizons qui enclavent et du centre où s'ancre le champ de présence, on peut compter l'argent – la Nécessité –, le désir, l'intersubjectivité souvent conflictuelle, toujours compliquée, l'appel de l'ailleurs ou le nomadisme, la sensation du Temps et la conscience de sa propre finitude. Mais voilà, nous sommes réellement comme ça : désunifiés et profonds – ce qui renforce le pacte réaliste dans lequel Djian s'est engagé un peu sans le savoir avec ses romans du quotidien et qui n'est pas nécessairement fermé à une certaine forme d'héroïsme : la fureur qu'il faut mettre parfois dans le face-à-face avec la vie, une adversaire terrible, redoutable, une machine à « souffrance » à côté de laquelle « la mort [semble] une rigolade » (MM, 225) ; l'audace et la curiosité vis-à-vis des limites parfois inquiétantes de l'être, comme en fait foi un passage de 37² *le matin* :

Ça faisait environ quatre-vingt-dix heures que j'avais pas dormi et je m'embarquais pour une petite virée de sept cents kilomètres. Est-ce que c'était pas bien joué...? Est-ce que j'avais pas l'étoffe d'un héros du Vingtième...? Oui, sauf que dans la vie je servais des pizzas et je traversais pas le pays comme un Ange de l'Enfer, j'allais juste à l'enterrement d'une vieille. Cette mort qui m'attendait au bout du voyage, c'était pas la mienne, non, les temps avaient changé. (37M, 140)

Les temps ont changé, changent toujours, et la mort se trouve différée. En l'attendant, tout est à recommencer, chaque jour. Le *maudit manège* tourne et les acquis de la veille sont disparus comme des empreintes dans le sable d'une plage : « je me demandais parfois à quoi rimait le trajet parcouru si l'on devait ainsi tout réapprendre, si chaque matin étendait sous vos yeux une région inconnue, un désert nouveau. Mon café était froid, pas sucré. Je l'ai bu » (MM, 180-181). Nous, qui avons vécu et souffert aussi, aimons qu'un héros puisse nous ressembler et nous montrer la vie qui se trouve en nous et autour de nous, faisant en sorte que, comme le dira Djian beaucoup plus tard, « On n'est jamais dans le noir complet. Il y a toujours ce sentiment d'une présence » (Djian, 2010d, 126).

v. *C'est son corps qui fait tout ça.*

Qu'est-ce qui peut bien générer un tel foisonnement d'images poétiques, imprimer un tel rythme et un tel dynamisme à l'écriture de Djian à ses débuts? La sensibilité, évidemment. Une sensibilité lyrique, mais aussi, une sensibilité d'un autre ordre, toujours perceptible dans le procès de l'énonciation : celle de l'instance narrative elle-même, en tant que « corps énonçant » (Maingueneau, 2004, 207). Le narrateur fait sentir la matérialité de son corps par le moyen de la voix qu'il fait entendre et du souffle qui la porte, tandis que son moi énoncé – son état passé, à tel moment de l'histoire qu'il raconte – habite son corps tel un animal pris en chasse ; c'est l'instinct de survie qui l'anime, on l'a vu. Parce que le *dehors* est *violent* et que rien n'est jamais acquis, il semble vivre chaque instant comme s'il s'agissait du dernier, règle éthique qu'il transpose dans l'écriture, tel que l'illustre le célèbre commandement formulé à la fin du roman *Lent dehors* (1991) : « pense que chacune de tes phrases pourrait être la dernière » (Djian, 1991, 367). Il est difficile de savoir d'où provient l'impérieux sentiment d'urgence qui guidait Djian dans ses premiers livres et leur donnait leur caractère véhément, et ce qu'il en est advenu par la suite.

Les sens en alerte, à l'affût de la moindre turbulence ou de la plus petite grâce⁷⁸, les « corps énonçant » de Djian sont dotés d'une « sensibilité proprioceptive » (Fontanille, 1999, 237) qui contribue encore une fois à donner au lecteur le sentiment accru de leur présence réelle. Sensibles aux signaux de leur propre corps, à la résonance des mots – les leurs comme ceux des autres –, aux signes et aux éclats du monde (sons, lumières, textures, températures), ils savent « senti[r] très physiquement » qu'une « présence invisible » a « déserté » une « pièce » (MM, 376), par exemple, et vont parfois jusqu'à s'en vanter eux-mêmes, prenant soin de souligner le « caractère hypersensible de l'âme d'un écrivain » (MM, 250) et la qualité de son intuition.

Le narrateur externe de *Bleu comme l'enfer* est un cas d'espèce particulièrement unique dans la grande histoire des scénographies énonciatives romanesques. Un peu

⁷⁸ En exergue à *Échine*, on trouve cette épigramme tirée du *Yi King* : « Guetter, avec des yeux perçants, comme un tigre, dans un désir insatiable – pas de blâme. » (Djian, 1988, pages de garde).

comme si son regard savait transpercer les êtres et les éléments, il se permet les rapprochements les plus inattendus et prend toute la liberté de donner une voix, tandis qu'il mène d'une main de grand manitou ses personnages et leurs péripéties, à *sa propre sensibilité*, qu'il raccroche d'ailleurs à un ensemble de valeurs, en montrant par exemple deux de ses personnages dans leur milieu de travail, soit un terrain de stationnement :

Ils eurent un petit moment de calme et ils grillèrent leur première cigarette appuyés sur la cabine, *les murs étaient noirs de gaz d'échappement et les lampes collées là-dessus comme des sourires meurtriers*, en fait ce truc était un tombeau puant et étouffant, deux bagnoles s'amènèrent en même temps, pleins phares, et Henri s'avança avec les tickets, c'était une bande de gueulards avec des bonnes femmes hystériques, plutôt des grosses avec des robes colorées bien collées au cul, bon Dieu la vulgarité est un art difficile qui ne souffre pas la connerie et les mecs étaient plutôt rouges de figure, baraqués par la graisse, toutes les secondes *la lumière tombait sur des machins en or et cette poignée d'ahuris crachait des éclairs comme une foutue pépète*, oui, et même après qu'ils eurent disparu au milieu des éclats de voix et des rires, *le silence mit un temps fou à revenir*, c'est la même chose quand on remue le fond d'un étang et les grenouilles qui se regardaient dans les yeux, qui glissaient dans l'eau transparente, pour elles c'est une journée foutue. (BCE, 217-218 ; c'est moi qui souligne)

Sans chercher à associer ces perceptions sensorielles à l'un ou l'autre des deux héros, Ned et Henri, le narrateur livre sa vision du monde, littéralement, au sens où il nous le fait voir par ses yeux, ses sens et ses analogies. *Violent dehors* oblige, l'agression perpétrée par le réel sur le sujet a des millions de visages, des plus dramatiques aux plus anodins tels, par exemple, la médiocrité criarde de l'architecture, violence diffuse et sournoise, cachée dans tous les creux du quotidien : « Ils s'arrêtèrent à une station d'essence, un chef-d'œuvre de l'art moderne des années soixante, à dégueuler, du Formica avec des tabourets en triangle et des bouts pointus partout, des couleurs à chier, vingt ans après, ce truc était à hurler d'ennui, ça revenait à la mode » (BCE, 254-255). S'émouvant lui-même du décor qu'il crée pour ses personnages, il cède à son envie de ruer dans les brancards et s'arroge une place de choix, pour sa propre expressivité, au centre de ce roman polyphonique. Il dénonce les « bouts pointus » qui, « partout », blessent le corps et tient les consciences dans un état d'alerte constant. En outre, parce qu'il pense que la littérature de son temps est souvent,

elle aussi, à *hurler d'ennui*⁷⁹, il semble avoir à cœur d'insuffler à sa prise de parole une dose élevée de son énergie corporelle propre.

Cette sensibilité, qu'on peut donc voir comme une *puissance* – au sens, évoqué dans la première partie de la thèse, qu'a donné à ce terme René Lapierre : « ce qui rapproche les êtres de ce qu'ils peuvent » – de la présence, se manifeste tout à fait différemment dans *Zone érogène*, qui exploite la narration à la première personne. Tous les paramètres de la présence sont alors réactivés à travers la médiation directe du héros et narrateur « Philippe Djian ».

Dans *Zone érogène* règnent le toucher, la préhension, le besoin d'en venir aux mains avec la vie et de s'y « cramponner » tant décoiffent les bourrasques, tant le chaos et, plus prosaïquement, les « coups foireux » pour lesquels il importe d'avoir « une espèce de nez » (ZE, 70), menacent l'intégrité du corps et de l'esprit. La pauvreté en amène plus d'un, forçant le héros à pratiquer toutes sortes de métiers éreintants et avilissants : « j'ai toujours la sensation d'être un esclave quand je trouve ce genre de boulot, ça me fait cet effet à la première goutte de sueur et ensuite je suis comme un loup blessé aux aguets, je deviens hypersensible, je suis légèrement blanc de visage » (ZE, 247). La pauvreté affective, où le place ironiquement son ascèse d'écrivain, n'est pas en reste ; au mariage de son amie Cecilia, pour qui il ressent encore une forme d'attachement sentimental, son désarroi fait fléchir et compromet, de manière franche, son rapport au monde et à autrui, jusqu'à le conforter dans son repli stratégique et sarcastique vers l'écriture :

Je lui ai envoyé un regard glacé et je suis sorti dans le jardin. Je me suis arrêté sous un palmier pour essayer de repérer le buffet, je voyais tous ces connards déambuler avec des verres pleins, il faisait une chaleur orageuse, je me sentais énervé. Les femmes lançaient des rires aigus et les types transpiraient sous le soleil, ils se tenaient par petits groupes colorés et discutaient et chacun voulait s'en tirer le mieux possible, ils semblaient tous prêts à baiser et chaque regard brillait du même désir secret, du même besoin tragique, du style oh regardez-moi, écoutez-moi, aimez-moi, je vous en prie me laissez pas tout seul... En tant qu'écrivain, je suis heureux de vivre une époque où la plupart des gens sont cinglés, torturés par la solitude et obsédés par leur forme physique. Ça me permet de travailler tranquillement mon style. (ZE, 222)

⁷⁹ Et Djian aura soin, dans les cinq romans qui suivront *Bleu comme l'enfer*, de marteler ce message.

Plaçant son appréhension du monde sous le signe de l'émotion, il se livre entier à sa précompréhension des choses, qu'il ressent donc avant de les comprendre, dans la conduite de ses réactions, des mouvements de son être et de son existence. En d'autres termes, la sensibilité corporelle, nerveuse, émotive dame le pion à tout esprit rationnel, oblitérant tout savoir superflu : « En fait, je savais rien du tout sauf qu'une fille vivante était collée contre moi » (ZE, 312).

Tout ceci ne doit pas faire oublier les accalmies, les heures creuses et les passages à vide, que Djian affectionne tout autant et au cours desquels l'alerte semble levée. Tout n'est pas à feu et à cran de façon permanente ; il y a aussi des moments de paix, de trêve, de pause, pour une présence soudain apaisée, mise en sourdine, qui peut alors se montrer sensible à autre chose. Je rappellerai à ce propos l'un des deux épigraphes qui ouvrent *Zone érogène*, signé Hunter S. Thompson : « J'ai appris à vivre, pour ainsi dire, avec l'idée que je ne trouverai jamais la paix ni le bonheur. Mais tant que je sais qu'il y a une chance assez bonne de mettre la main sur l'un ou l'autre de temps en temps, je ferai de mon mieux entre les grands moments » (ZE, pages de garde).

Cet espace de l'entre-deux, qui forme évidemment une part majeure de l'existence d'un sujet, la prose djianienne l'occupe généreusement, pratiquant même la distanciation et l'autodérision pour désamorcer les drames où mènent les transports houleux de la véhémence. « Entre les grands moments » se promène un corps doté d'une conscience qui s'amuse des menus incidents de l'imagination et du quotidien, de l'absurdité générale : « Le temps passait, je plongeais au fond et je remontais avec la cervelle en feu en grillant une cigarette. Ce qui faisait le charme de cette génération, c'était une bonne expérience de la solitude et de la profonde inutilité des choses. Heureusement que la vie était belle » (37M, 236-237). L'aphorisme un peu sardonique provient d'un épisode de *37°2 le matin* dans lequel le héros semble obéir à l'amour de la vie inculqué par un Kerouac, entre autres – « Quand j'avais son âge, Kerouac m'avait dit sois amoureux de ta vie » (37M, 231) – et décide tout de go une intoxication récréative – pourrait-on dire – à la cocaïne. Dans ce type de détours qui sont autant de digressions dans la trame narrative et devant lesquels Djian

ne recule pas, qui ne sont en fait qu'une autre variation dominante de la présence, la concentration quasi méditative sur le ressenti physique atteint un degré extrême : « J'avais la tête claire comme un ciel d'hiver ensoleillé et je pouvais toucher les choses avec mes yeux. J'aurais pu entendre un brin de paille se briser à cent mètres. Pour finir, la bière se faufilait dans mon gosier avec la rage d'un torrent. Bon, je voulais bien reconnaître que c'était de la bonne » (37M, 234).

Ainsi, la sensibilité proprioceptive des énonciateurs contribue elle aussi à dire, par à-coups parfois brutaux, parfois tendres et lucides, l'intensité de la vie. Djian donne vie à un personnage qui est en fait le personnage de l'écriture, un être trouvé au fond de la poésie ; un *étrécriture*, pour reprendre le néologisme de Moreau. C'est peut-être dans cette branche que Djian montre le plus d'empathie : l'effort déployé par le sujet énonciateur à l'endroit de son objet, un soi énoncé à l'imparfait, pour lui fabriquer une expérience fulgurante qui transperce la page.

Voilà à quoi ressemble, dans ses infimes mouvements, le champ de présence des héros véhéments de Djian... Avec *Échine*, la sensibilité de l'instance de discours change, penche vers l'angoisse – celle qui sourd de l'image inconfortable de cette « gorge qui palpit[e] comme un petit oiseau blanc », dans l'incipit du roman. Le héros djianien commence à manquer de force, de résistance, ploie sous le poids du dehors. Tel est le tournant majeur entamé avec *Échine* (1988) puis *Lent dehors* en 1991 : la pente vers l'inquiétude, une inquiétude lancinante, qui deviendra désarroi complet devant toutes les formes de la perte et du deuil dans les années 2000.

III. La routine du lion et les autres formes de vie

On n'est jamais dans le noir complet.
Il y a toujours ce sentiment d'une
présence.

Philippe Djian, *Ardoise*

L'entrechoquement ou la confrontation du sujet avec son environnement ouvre des chemins dans son organisation mentale et dans son corps autant que dans la vie : après l'analyse paradigmatique des esthésies et autres moments de contact entre l'être et son monde, vient l'étude sur l'axe syntagmatique des formes de vie qui subsument les régimes de présence et configurent « de manière signifiante les identités narratives ainsi mises en mouvement » (Marcheix, 2010, 24). Faut-il parler d'une convergence de tous ces moments de présence vers une totalité finie qu'il serait possible de saisir et de caractériser? Comment décrire cette pluralité de formes de la vie véhémence? Ce sont là des questions auxquelles le présent chapitre tentera de répondre. Chose certaine, il est difficile de consacrer toute une thèse à la notion de présence sans en passer par ses liens, tout métonymiques me semble-t-il, avec celle de « forme de vie ». Héritée de Wittgenstein et désignant tantôt l'expérience sous-jacente que supposent le discours en acte et l'expérience corporelle de l'énonciateur, tantôt les « modes de gestion du Soi » qui « renvoient à autant de manières générales, et différenciées, d'*être au monde* » (Marcheix, 2010, 22), elle force le détour par les constructions identitaires que mettent au jour les

différents choix énonciatifs propres à une pratique signifiante, en rapport avec les orientations axiologiques qui les sous-tendent et se trouvent ainsi révélées. Parmi ces composantes catégorielles, la *présence* tient une place essentielle, dans la mesure où toute forme de vie s'enracine dans un substrat sensible et qu'elle se trouve donc puissamment déterminée par les configurations de ce champ perceptif. Cette notion constitue donc un levier important pour aborder la question des identités narratives car elle permet de rendre compte de l'ancrage sensible des organisations symboliques individuelles, collectives et culturelles, telles qu'elles se trouvent mises en discours par les textes littéraires. (Marcheix, 2010, 23 ; c'est lui qui souligne)

Produit d'une addition, et donc, si l'on peut dire au prix d'un constructionnisme d'ailleurs sujet à caution, somme évolutive et ouverte, cohésive et parfois même cohérente, la forme de vie djianienne, telle qu'investie par le « je », aspire à l'*identité*, à un meilleur soi, à une vie pleine. Avant d'aborder la lecture de cette quête identitaire dans chacun des

romans, j'aimerais approfondir ce qui vient d'être dit en m'attachant à deux micro-épisodes d'importance et de nature très semblable, qui se répondent de *Zone érogène* (1984) à 37² *le matin* (1985) en relatant la rencontre du narrateur et d'un... oiseau. Représentatifs de la marque qui rend reconnaissable l'écriture de Djian dans les années 1980, ces deux événements de sens, à la fois perceptifs et figuratifs, en plus d'être le fruit d'un choix énonciatif significatif en lui-même, rassemblent d'une certaine façon toutes les propriétés de la présence analysées plus haut, en présentant une sorte de substrat du rapport, certes complexe, qu'entretiennent les héros djianiens avec eux-mêmes, avec le monde et avec la vie en général.

i. Il était deux fois un oiseau

S'il peut paraître simpliste d'affirmer que l'identité narrative se construit par *blocs* de discours, d'esthésie en esthésie – est-ce par accumulation alors que l'une peut aller dans le sens inverse de la précédente, l'une annulant l'autre et ainsi de suite? –, la proclamation de cette identité connaît néanmoins des moments forts qui lui donnent son caractère structurant et la consolident. Pour ne pas perdre de vue « l'intensité de l'assomption énonciative » (Fontanille, 1999, 104) d'une parole parfois ivre de sa propre profération – qui a ses rythmes propres et au cœur de laquelle « les figures de rhétorique deviennent [...], littéralement, des *états d'âme* du discours » (Fontanille, 1999, 93) –, ni ces variations, intermittences, pics de la présence qui conduisent à une véhémence englobante, je ferai état de deux fragments qui, par leur étendue à valeur quasi-allégorique, offriront un dernier aperçu intéressant du déploiement paradigmatique de la présence, avant d'adopter la perspective syntagmatique ouvrant sur les « parcours de vie » ou « d'altération de soi », les stratégies et les pratiques d'« un sujet dans les différentes formes d'interactions qu'il noue avec son environnement sensible » (Marcheix, 2010, 23).

À la page 228 de *Zone érogène*, « Philippe Djian » en est à développer longuement sur son travail d'écrivain, sa routine créatrice, quand survient une péripétie en apparence mineure : « ce jour-là, ce qui m'a arraché à mon boulot, c'est un petit oiseau gris qui est

entré par la fenêtre » (ZE, 228⁸⁰). Le volatile tourne un moment dans la pièce avant de se percuter au mauvais battant de la fenêtre : « Il a roulé sur le sol comme une grenade dégoupillée ». L'écrivain vole à son secours et l'identification empathique est aussitôt mise en évidence : « Je lui ai tenu un peu la tête pendant qu'il buvait, j'espérais qu'il allait s'en tirer, moi aussi j'espérais que j'allais m'en tirer ». Ses soins donnant leur fruit, puis ayant réussi à faire tenir l'oiseau sur le bord de la fenêtre (« on commençait à voir le bout du tunnel »), il voit ses efforts mis en échec par ce *violent dehors* à l'encontre duquel il importe de se *cramponner*. Or, « il a suffi d'un petit coup de vent, trois fois rien mais cet idiot a pas eu la force de se cramponner et il a dégringolé par-dessus bord. J'ai entendu un petit bruit mat. Oh merde, j'ai pensé, ce coup-ci ça va l'achever, il a pas eu le temps de se remettre, il a pas eu la moindre chance ». Sonné mais vivant, bientôt menacé par la convoitise d'un chat « miaul[ant] dans les buissons », l'oiseau est à nouveau sauvé par le héros sorti en courant « ramasser son copain ». Cette amitié, amenée par la bourrasque et autres hasards objectifs, est-elle appelée à durer? Évidemment non, mais elle frappe, toute passagère, par son intensité :

Il a ouvert un œil et j'ai respiré, on faisait une bonne équipe tous les deux, on était des durs à cuire. On est rentré en roulant des mécaniques. Je lui ai donné quelques gouttes de lait, je sais pas s'il a apprécié mais moi je me suis envoyé le reste de la bouteille.

Vers dix heures du soir, il s'est envolé. J'ai fermé les fenêtres, éteint la lumière et je suis sorti.

Mener sa vie comme si chaque instant était précieux et fragile, émouvant et racontable, porteur de dangers autant que de consolations : telle est la façon dont on pourrait résumer la véhémence de la présence dans les premiers romans de Djian. L'exercice d'empathie évoqué à un autre niveau de l'analyse se déploie également à travers des micro-récits jouant les principales variables de la présence : un réel hostile et dangereux, la menace de l'échec (frapper un mur, ou une fenêtre), la nécessité de s'accrocher et de « s'en tirer », l'affirmation orgueilleuse d'une volonté qui aspire à être « dur[e] à cuire », puis à « s'envol[er] », et encore une fois, le soupçon d'autodérision saupoudré, le sentimentalisme plaisamment feint (« il a pas eu la moindre chance »), en un

⁸⁰ Les citations contenues dans ce paragraphe et le suivant renvoient toutes à ZE, 228-230.

mot l'*humour* égrené ici et là à travers le choix des mots, le ton, l'esprit loufoque de ce passage de deux pages.

Comme si n'était pas assez clairement fondée l'hypothèse voulant qu'en émaillant ses premiers romans d'une telle véhémence dans la trivialité Djian s'était inscrit dans la littérature française de son temps et avait trouvé un public bientôt immense, la partie est remise dans le roman suivant, 37² *le matin*, vendu à près de 600 000 exemplaires dans la seule collection J'ai lu, rappelons-le. En effet, après une nuit de fête et de réveillon, sur un terrain vague enneigé et enluminé par le lever du jour, une autre rencontre entre le héros et un oiseau survient, qui fournit encore cette sorte de mise en abyme évocatrice du rapport au monde de ce narrateur. Les amis du héros ayant entrepris de régaler une nuée d'oiseaux au moyen de « petites galettes en mille miettes » (« Joyeux Noël, les gars...! braillait Eddie. Allez, ramenez-vous mes petits potes...!! » (37M, 134⁸¹), faisant pleuvoir « des tonnes de nourriture sur le crâne des petits malheureux », celui-ci, en retrait et transi de froid, connaît alors une nouvelle expérience de rencontre avec un oiseau. On y retrouve le magma fluctuant des états de la présence, soit la sympathie et l'empathie pour l'Animal, la curiosité portée sur l'étrangeté, la pondération d'images poétiques fortes, les propos généraux sur la vie ou la couleur du ciel et, enfin, le sentiment aigu et douloureux de la profonde absurdité déposée au fond de ce fossé infranchissable séparant ce que le sujet désire et ce qu'il en est effectivement. Pour la bonne compréhension de cette interprétation, je me permets de citer longuement ce segment avant d'en poursuivre l'explication :

Il y en a un qui s'est pointé bien après les autres, je l'ai vu arriver du fond du ciel et renverser la vapeur sans hésiter, les deux pattes en avant. Il s'est posé un peu à l'écart des autres, sans s'intéresser à ce que fabriquaient les copains et il s'est mis à regarder ailleurs pendant que les steaks continuaient de dégringoler dans son dos. J'ai pensé que c'était peut-être une espèce d'idiot du village et qu'il lui faudrait un moment avant de comprendre ce qui se passait.

Au lieu de ça, il s'est pointé vers moi en faisant des petits bonds à pieds joints. Il s'est arrêté à vingt centimètres de mes chaussures. On s'est regardés quelques secondes.

– D'accord, j'ai dit. T'es peut-être moins bête que t'en as l'air...

J'ai eu l'impression qu'il se passait quelque chose entre cet oiseau et moi, j'ai décidé de prendre les choses en main. J'ai demandé aux autres de m'envoyer une galette et je l'ai attrapée au vol. Je trouvais qu'il faisait moins froid. La vie

⁸¹ Les citations contenues dans ce paragraphe et le suivant renvoient à 37M, 134-135.

est remplie de petits riens qui vous réchauffent le cœur, il faut pas toujours demander la lune. J'ai écrasé la galette entre mes doigts et je me suis penché doucement en avant. Il fourrageait sous ses ailes comme un type qui a perdu son portefeuille. J'ai commencé à laisser tomber les miettes sous son nez, je souriais d'avance, je me rendais compte que j'étais en train d'accomplir un vrai miracle, j'étais en train de faire surgir une petite montagne de bouffe à ses pieds. Il me regardait en penchant la tête de côté...

– Ouais, j'ai dit. T'es pas en train de rêver...

[...] Toujours est-il qu'il a carrément ignoré mon machin et qu'il a regardé ailleurs, puis il s'est éloigné en quelques bonds vers un coin où il y avait personne [...].

Je suis sorti de la voiture, je me suis fait envoyer un gâteau et je lui ai collé au train. De la neige est entrée dans mes chaussures. Quand il s'est arrêté, je me suis arrêté et quand il s'est envolé, il m'est plus resté qu'à faire demi-tour et revenir à la voiture avec le poids des gestes inutiles en guise de fardeau à la manque.

Projections culturelles, sociales, idéologiques, subjectives et sensibles se mêlent dans ce long passage, plaquées à même un flot de notations diverses. L'on veut voir dans cet oiseau-individu évoluant à part de ses semblables, ce que l'on aura d'ailleurs observé du fait de notre propre dérogation aux usages et standards comportementaux du groupe social dominant, une sorte de Jonathan Livingston couvant le signe d'une dignité mésestimée. L'on veut croire que nos inclinations les plus bénignes⁸² (nourrir un oiseau qu'on s'attend à voir apprécier ce « vrai miracle » plutôt que de lui tourner le dos) puissent s'ordonner dans une amélioration du monde conduisant à une vie pleine de « petits riens qui vous réchauffent le cœur » (parce qu'il ne « faut pas toujours demander la lune »). L'on veut transposer en des attitudes et des gestes connus et familiers (« Il fourrageait sous ses ailes comme un type qui a perdu son portefeuille »), un *agir autre*, celui de l'animal, la personnification et l'analogie étant deux des opérations logiques par lesquelles l'humain a toujours cherché à s'expliquer le non-humain, la nature. L'on se résigne, bon joueur, en jugeant une nouvelle fois le « poids des gestes inutiles » dont se soldent nos affabulations, mineures comme majeures.

⁸² Rappelons ici une phrase du narrateur de *Bleu comme l'enfer* : « il y a tellement de choses qu'on peut arriver à faire comme ça, c'est vraiment dommage que ça compte pas » (BCE, 360).

Fruit d'une conscience altérée par une nuit blanche suivant un éreintant labeur comme serveur à la pizzeria d'Eddie et des excès de toutes sortes, et en même temps représentation de cet événement par un narrateur qui fait le choix énonciatif d'y consacrer deux pages pleines⁸³, ce récit en miniature connaît un dénouement négatif, où la vanité de tout projet apparaît dans sa cruelle évidence et qui lui fait tendre à ne signifier, en dernière analyse, que ceci : rien n'est vrai dans l'ordonnancement ou le décodage que le sujet opère au milieu des signes du monde, dans les fausses routes empruntées par sa perception et l'interprétation qu'il en fait, sinon cette prise de parole et ce point de vue parlant en eux-mêmes, porteurs d'une vérité toute subjective. Que fait le roman dans son ensemble, si ce n'est que de déployer une présence, et assumer, dans un effort vers sa vérité propre et comme y aspirait le Gide des *Nourritures terrestres*, « LE PLUS POSSIBLE D'HUMANITÉ » (Gide, 1972, 23)? Cette présence obéit à un principe de circularité qui donne lieu à un paradoxe intéressant. Les héros véhéments de Djian évoluent peu au sein d'un même roman – mais nous verrons quand même qu'ils le font, du point de vue de leur trajectoire englobante, de leur quête – alors qu'ils sont sujets aux plus extrêmes bouleversements dans le cadre restreint de l'instant, de l'esthésie, de l'épisode, du paragraphe ou de la page. Puis, d'un roman à l'autre, ils diffèrent radicalement, confortant l'idée que l'auteur, à travers eux, se livre à de réels déploiements exploratoires en profondeur qui ont pour effet de créer, à chaque roman, un être spécifique animé par le langage, une *proposition de présence* complexe et tangible.

Un cercle se dupliquant pour former une chaîne de cercles : telle est la figure qui représente le mieux le déroulement (la succession, sur l'axe horizontal) de ces « passages » franchis par la présence ; chaque page est la nouvelle vague d'un ressac au mouvement régulier (dicté par le rythme, le souffle de l'écriture), circulaire, le maillon d'une chaîne de cercles que tracerait, de gauche à droite, un stylo dont on ne relèverait jamais la pointe. Chacun de ces cercles a-t-il valeur généralisable? Certes non, en ceci qu'il visite et échafaude des sphères et figurations inédites de la présence. Chaque instant ne diffère-t-il

⁸³ Que faut-il comprendre de cette redite? Que nous indique-t-elle de cette instance métatextuelle, qui tend à nous rapprocher de la personne même de l'auteur et qui nous place devant deux épisodes semblables dans deux romans différents?

pas du précédent, dans cette vie – chaque vague n'est-elle pas le véhicule d'une composition inégale de particules? Il y a plusieurs points de vue à partir desquels on peut envisager ce problème ; la neuroscience nous apprend que le nombre possible de connexions dans un cerveau humain est au moins équivalent au nombre d'atomes dans l'univers, ce que disent depuis longtemps bien des poètes modernes, comme Michaux, dans sa « Postface » à *Plume* précédé de *Lointain intérieur* (1938) : « *MOI n'est qu'une position d'équilibre*. (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes.) Une moyenne de "moi", un mouvement de foule. Au nom de beaucoup je signe ce livre » (Michaux, 1938, 217 ; l'auteur souligne). Cette connaissance des remous, des gouffres et des inflexions infinitésimales de la conscience est le principe central d'un individualisme qui a toujours été défendu par Djian et par bon nombre de ses écrivains fétiches, pour la plupart romanciers autobiographes : s'il y a une quelconque vérité à atteindre, c'est en soi qu'il faut la chercher.

Un contact avec la présence, conscience douée de sensations, est donc initié puis maintenu à travers des revivifications continues, un peu comme se donne à contempler le spectacle ininterrompu du ressac sur une rive, par un moi cherchant sa cohérence au milieu de tous ces « mouvement[s] de foule », cherchant à préserver son intégrité surtout. La lutte pour l'identité donne aux premiers romans de Djian, par l'ardeur de sa revendication, une valeur supplémentaire de modèle liée à la qualité de ses propositions d'être ; son aspiration, noble et légitime, invite à y adhérer. Néanmoins, il faut examiner attentivement la valeur cumulative de ce mouvement de ressac pour voir quelle construction identitaire il laisse voir, à la longue.

ii. À l'échelle plus petite de Cinquante contre un

Formant le premier ouvrage publié de l'auteur, les nouvelles de *Cinquante contre un* (1981) sont portées par une écriture qui laisse affleurer une agitation remuante, une écriture riche et dense. À travers un contrôle serré de celle-ci, de ce qu'elle laisse passer, qui se traduit par une réticence à développer quelque idée que ce soit, préférant explorer

ailleurs en se servant de l'image poétique comme d'un embrayeur, l'auteur trace dans ce recueil quelques lignes de vie nerveuses et significantes, filant dans le domaine moins étendu ouvert par le genre bref et donnant de courts jets de lumière sur des récits d'altération de soi.

À la fin de la première « histoire », le narrateur met un terme à son attachement pour Sonia, qui habitait dans un arbre et l'emmenait voler sur son dos et à présent probablement enfermée dans un « hôpital psychiatrique », voudrait s'en détacher : « Je suppose que quand ils la laissent un peu tranquille, elle peut encore donner quelques coups d'aile entre le lit et le plafond de sa chambre, je l'aime, je voudrais pas que le plafond soit trop bas. Je pense plus à tout ça, je veux plus me faire chier » (CCU, 16). Or, c'est peut-être une manière d'encaisser le coup, ou de survivre aux moments de grâce lorsqu'ils sont révolus, que de tendre à l'indifférence, une insensibilité qui s'apparente à la mort et qui laisse donc, dans les dernières phrases de la nouvelle, le héros *moins vivant* qu'il ne l'était au départ :

J'ai trouvé un boulot. J'aime les boulots crevants. Le soir, je suis mort. Je pense à rien du tout. Le matin quand ça sonne, je dégueule un bon coup, pas toujours, et je cavale pour pas pointer dans le rouge. Maintenant, c'est le rouge qui m'emmerde. Mais pas vraiment. Trouvez-moi une bonne couleur, les gars. (CCU, 16)

Le trajet qui mène de l'attachement au détachement peut également être accompli en sens inverse, soit d'une hostilité marquée à une compassion teintée d'ironie, comme en témoigne un passage du deuxième texte, « J'ai enfoncé tous les autres », où le héros se retrouve seul dans un ascenseur avec une supérieure sévère et acrimonieuse, qui refuse qu'il l'interpelle par son prénom alors qu'elle vient de poser sur lui un geste à caractère sexuel : « Je la comprenais un peu. Elle avait sa vie à défendre, toutes ces années qui essayaient de lui enfoncer la tête, les gens qui ne servaient plus à rien, la vie qui n'attendait plus, qui débloquait, un peu comme rester sur le quai avec son mouchoir, rester longtemps » (CCU, 34). Le rapport à l'autre, marqué par une méfiance instinctive du fait de la menace permanente de dissolution et d'annihilation qui pèse sur les sujets, connaît néanmoins de petites révolutions qui passent, pour ainsi dire, en un éclair, et qui relancent l'aventure, ici la rencontre nocturne d'une inconnue, au début de la nouvelle « Grandeur

nature » : « Et pendant tout ce temps, elle me quitte pas des yeux, elle cherche à se faire une idée. J'attends. Le silence nous gêne pas, je la regarde. C'est un bon moment qui passe, la secousse du premier contact. Après, c'est moins sauvage. Vous avez déjà appris l'essentiel » (CCU, 43). Grâce à ces menues opérations d'*ajustement*, à ces « différentes formes de négociations et d'accommodement qu'un sujet met en œuvre, consciemment ou non, dans ses relations avec son environnement (spatial, social, temporel, etc.) » (Marcheix, 2010, 23), l'intrigue *progresses*, au sens non pas qualitatif – enfermé dans un cercle, on tourne en rond – mais téléologique : elle chemine, rebondit.

Sans m'attacher au caractère hasardeux de cette intuition d'une « essence » qui trancherait des bons et des méchants, je soulignerai néanmoins que l'échange de *civilités* initié par les deux personnages, dans lequel le flair moral seul permet de sortir de la sauvagerie – autant que possible –, peut se lire également à un niveau plus élevé, touchant à la « secousse du premier contact » et autres transactions s'opérant entre l'auteur d'un premier livre et ses premiers lecteurs⁸⁴. S'il aime provoquer des collisions dans le monde de la fiction, il crée une expérience de lecture qui est une invitation à un accompagnement et un apprivoisement – Djian a déjà comparé ce processus à deux personnes qui marchent côte à côte, qui ajustent la cadence de leur pas –, ne serait-ce que par la tournure inattendue et délinquante qu'il imprime à ses phrases et sa façon de terminer ces brèves histoires, en claquant la porte du bureau d'un employeur aliénant, par exemple :

Quand je suis sorti, ça s'est pas écroulé derrière moi, mais il faisait encore beau, j'ai entendu personne se jeter par la fenêtre. J'avais laissé toutes ces vies en plan, je saurais jamais la suite, je me disais, je me demandais qui était abandonné. [...] Je suis toujours dans la merde, je m'en sors pas. J'ai pas trouvé le moyen de régler ces petits problèmes sans y laisser ma peau. Ouais. Et peut-être que par-dessus le marché je suis pas plus libre qu'un autre alors je vois pas si c'est la bonne solution de résister. J'ai rien à dire sur la question, j'essaye des trucs. Donc j'ai marché un peu et ensuite je suis rentré chez moi, j'ai bien dormi. Joue-le encore une fois, Sam. (CCU, 38-39)

⁸⁴ Lesquels étaient, dans le cas précis des nouvelles de *Cinquante contre un*, ses amis et ses proches en visite, qui l'ont convaincu de déposer ce premier manuscrit chez un éditeur; la suite de l'histoire est connue (voir *supra*, « Histoires d'édition », p. 60-77).

La référence, en clôture du texte, à la célèbre réplique du film *Casablanca*, qu'on peut comprendre comme un remède immédiat et régressif – parce qu'il s'accompagne de l'ingestion effrénée d'alcool fort, et permet de se complaire dans la nostalgie et son amertume – au regret mordant né des choix qui éloignent le cœur de ses désirs, trouve ici une résonance chez un narrateur qui semble résigné à demeurer dans la précarité. Refuser de perdre sa dignité à travers la subordination, la soumission volontaire à la hiérarchie, sans savoir si une plus grande liberté peut couronner cet effort de révolte, ce sacrifice : tel est l'écueil auquel conduisent les états de la présence dans cette nouvelle dont le titre évoque justement une insignifiante victoire du sujet sur ses semblables : « J'ai enfoncé tous les autres » ; victoire qui, on vient de le voir, laisse le héros seul et empêtré « dans la merde », ignorant si son approche est la bonne. Dès lors, l'injonction assez poétique faite à Sam, le pianiste de *Casablanca*, se traduit par le besoin d'une béquille sur laquelle appuyer son désarroi, de façon à pouvoir continuer d'exister dans un monde incompréhensible qui n'apporte pas la moindre réponse solide à quelque question que ce soit.

En bref, les histoires de *Cinquante contre un*, qui témoignent toutes à leur manière du malheur des dominés, rejouent l'énigme d'une présence au monde qui, en dépit de ses éclairs et de ses pics, de ses moments de grâce et d'intensité, en un mot de sa véhémence, trace sa voie vers le désespoir : « L'espoir est un machin empoisonné et on y a tous droit » (CCU, 81). Démocratique en cela, équitable au moins dans la distribution de ce poison qu'est l'espoir, le monde moderne reprend d'une main, par l'impasse à laquelle il condamne l'individu et qu'une lecture syntagmatique des premiers textes de Djian fait apparaître, ce qu'il a offert de l'autre : la splendeur de l'enchantement ressenti dans les moments où *tout* prend du sens⁸⁵, que faisait ressortir l'analyse paradigmatique des propriétés de la présence. Une épiphanie ne dure pas. La durée nie la véhémence. Chez Djian, l'évolution syntagmatique des formes de vie, dysphorique dans la plupart des cas, contredit la profondeur paradigmatique, souvent euphorique, des moments de présence. En

⁸⁵ Ce qui, à bien y penser, se trouve assez bien résumé par la pensée de Hunter S. Thompson citée en exergue à *Zone érogène* et reproduite ici dans le chapitre « *In medias res* » : « J'ai appris à vivre, pour ainsi dire, avec l'idée que je ne trouverai jamais la paix ni le bonheur. Mais tant que je sais qu'il y a une chance assez bonne de mettre la main sur l'un ou l'autre de temps en temps, je ferai de mon mieux entre les grands moments » (ZE, pages de garde).

ce sens, l'écrivain illustre vraiment bien l'épigraphe de Thompson : « entre les grands moments », ses personnages font « de [leur] mieux ». En d'autres termes, chaque instant peut cacher un élan vers le haut donnant la force d'attendre le prochain, tandis que la succession des instants, elle, suit une pente vers le bas.

iii. Bleu comme l'enfer : l'immobilité dans la mobilité

Curieusement, plus le texte est long, moins évidente est l'évolution des personnages ; plus exactement, plus grande est son étendue dans la durée, plus diffuse, subtile et nuancée s'avère la quête identitaire sur l'axe syntagmatique. Ce fait à lui seul concourt à illustrer la circularité évoquée précédemment ; Henri et Ned, les deux héros de *Bleu comme l'enfer*, ne semblent connaître aucune transformation identitaire majeure au fil de ce premier roman de Djian, un curieux polar porté par une écriture affichant les signes évidents d'une recherche moderne : abandon de la linéarité, morceaux de bravoure de toutes sortes, expansions discursives en style indirect libre, polyphonie mêlant discours rapportés et interventions du narrateur, phrases longues de plusieurs pages, segments sans ponctuation, mise en forme poétique de divers passages, etc. La course effrénée qui constitue la trame de leur aventure les laisse à l'état de *survivants*, ce qui semble déjà bien, compte tenu de la violence de l'univers mis en place dans cet ouvrage. Ainsi pour eux-mêmes, ils évoluent peu, mais leurs relations progressent, et vite. Livrés à leur descente aux enfers, Henri et Ned tombent *en amitié*, nouent un lien qu'ils conserveront à la dernière page. L'un des messages implicites du roman serait de dire, c'est toujours cela de gagné : un trésor sauvé des décombres.

En revanche, et puisqu'il est question de décombres, d'autres personnages tout aussi importants connaissent un sort différent : la disparition, la mort. Il serait donc inexact d'affirmer que les trajectoires esquissées par les formes de vie mises en mouvement dans ce roman s'avèrent uniquement circulaires. Tandis qu'une bonne moitié des personnages de ce roman connaissent une mort violente (Franck, Gros, Willy, Zac, Bob, Jimmy, Sonia, entre autres), Lili, avec qui Ned a, au fil de leur cavale, entamé une liaison amoureuse, périt

d'une étrange maladie à la fin du récit. Entre-temps, elle se sera cependant émancipée en quittant un mari brutal (Franck la viole au début du livre), ce qui constitue apparemment le seul signe, en ce qui a trait à l'aventure des sujets, d'une évolution *positive* dans ce roman : « ce matin n'importe quoi l'aurait fait sourire, ça faisait plus d'un mois maintenant qu'elle avait quitté Franck, elle savait que ça ne voulait rien dire mais elle avait moins peur, son corps ne sentait plus rien, elle avait simplement une conscience abstraite du danger, elle pouvait flemmarder au lit et s'étirer comme une chatte » (BCE, 243). Mais que peut bien signifier une libération d'aussi courte durée quand la mort attend l'héroïne quelques dizaines de pages plus loin? Dans *Bleu comme l'enfer*, les personnages survivent, ou meurent : telle est l'une des deux lois de ce roman – la seconde étant de donner à voir et à entendre les choses, importantes et tragiques, belles et triviales qui se produisent pour eux avant la fin.

En fait, une caractéristique de la diégèse propre à ce roman semble donnée dès l'incipit : la violence inévitable, échéance certaine rappelant la fatalité de la mort et donnant lieu à des sursauts de vie en majeure partie justifiés par la peur (l'instinct de survie mis en lumière au chapitre précédent⁸⁶), minutieusement préparés par un narrateur qui semble obéir à un plaisir sadique en soumettant ses créatures fictives à un tel principe de mort, ou à une ironie générale bien illustrée par cette variation de la célèbre Loi de Murphy ("*If it can happen, it will happen*") : « les trucs trop cons sont toujours ceux qui arrivent » (BCE, 128). Si les survivants ont peu évolué, que dire de ceux qui meurent?... En somme, le héros assiste à la marche du monde sans avoir une quelconque prise sur lui, s'en détachant même par la distanciation, la bonne intelligence d'une blague. Rappelant à la fois les corps dysfonctionnels de Beckett et le déterminisme naturaliste, Djian crée là des figures qui ne s'extraient pas de certaines données premières, à savoir leur principale idée fixe (Ned : s'enfuir ; Franck : anéantir Ned), ou encore leur marginalité, leur totale inadéquation vis-à-vis des modèles et des standards de la société.

Bon exemple de cette décadence inéluctable, Franck, policier qui tente à la fois d'annihiler les deux pedzouilles en cavale et de récupérer son ex-femme (Lili) qui a fui

⁸⁶ Voir *supra*, « Cerceaux de feu », p. 140.

avec eux, est le héros négatif de ce récit. Un bon tiers des 380 pages du volume lui est expressément consacré. Bien que la focalisation à la fois externe et interne sur ce personnage, opérée par le narrateur qui use abondamment du discours indirect, rende justice, à travers différents moments de présence, à la complexité de l'âme de ce monstrueux policier en déroute – Lili le quitte au début du roman pour s'enfuir avec deux voyous qu'il vient d'arrêter et d'enchaîner dans sa salle de bain. Les pratiques d'*ajustement* qui définissent selon Marcheix les formes de vie et qui renvoient à « différentes formes de négociations et d'accommodement qu'un sujet met en œuvre, consciemment ou non, dans ses relations avec son environnement (spatial, social, temporel, etc.) » (Marcheix, 2010, 23) sont inexistantes chez lui : sa haine vengeresse ne souffre aucun frein. Sa trajectoire se réduit donc à celle d'un prédateur assoiffé de sang et le mène tout droit à la mort, non sans traduire, au fil du roman, les nombreuses émotions agitant cette nature de brute. Parmi celles-ci, la haine et le goût du meurtre, relayées par l'intérêt soudain que Franck porte à un documentaire sur les techniques de chasse des loups qui le laisse « à moitié hypnotisé », (« entenda[n]t la respiration sifflante du loup, les battements de son cœur et le claquement furieux des crocs dans le vide [...] [j]usqu'à la victoire » (BCE, 259)), le conduiront à vivre, dans la chambre d'un motel isolé où il vient de se mordre le bras jusqu'au sang, une curieuse épiphanie, qui s'achève sur une note morale du narrateur :

Franck se prenait pas pour de la merde, mais en fait il connaissait pas tout. Il fut même un peu surpris quand ça lui arriva. Il se redressa au milieu du lit et oublia son bras, il avait les yeux grands ouverts dans le noir, quelque chose approchait de lui, ça tournait en rond autour de son ventre, ÇA CHERCHAIT À ENTRER À L'INTÉRIEUR mais il avait pas peur, il était curieux, il respirait par à-coups, des images éclataient dans son cerveau comme des pastilles de lumière pure, rouges, blanches, noires, de plus en plus rapprochées, il bougeait pas et ce fut comme une espèce de sacrement, c'était une haine sourde et monstrueuse, il frissonna quand elle se glissa en lui, c'était un cas de possession comme on en voit tant, il trouva ça tellement bon qu'il se mit à sourire, Lili et Carol et toute la bande, il essaya son nouveau pouvoir sur des images, c'était super, c'était chaud, ensuite il se rendit compte qu'il pouvait mettre la terre entière dans le même sac et il se sentit vraiment libre, pour la première fois de sa vie il sentit l'intensité de son existence, c'était terrible, rien aurait pu se mettre en travers de ça, c'était comme une nouvelle naissance, rien que des nerfs et du sang, c'était aussi la pire chose qui pouvait arriver à un homme : rejeter le monde en dehors de lui, se dresser contre la terre entière, c'était le moyen le plus sûr pour s'anéantir, pour que tout retourne à la nuit. (BCE, 208-209 ; c'est l'auteur qui souligne)

Le capitaine Achab de Melville trouve ici un nouvel avatar, aussi véhément que lui dans son aveuglement dément et l'accomplissement forcené d'une destinée soi-disant inéluctable. De « nerfs » et de « sang », Franck, aidé en cela par la guigne qui s'acharne sur lui, court à son anéantissement.

Je rappellerai ce fait capital : *Bleu comme l'enfer* est un roman polyphonique, en dépit de son énonciation à la troisième personne, qui ne se prive d'aucun moyen à sa disposition pour faire entendre la voix de tout le monde, que ce soit par le biais de discours rapportés à même le procès narratif⁸⁷, d'un entrelacement continu des voix⁸⁸ ou de commentaires éditoriaux accréditant ou réfutant les jugements intempestifs des personnages⁸⁹. Par sa versatilité et son hyperactivité intenses, l'instance narrative passe rapidement d'un personnage à l'autre, autant au sein d'un seul et même paragraphe comme nous venons de le voir, que dans le partage des chapitres entre l'univers des poursuivants (Franck et sa voisine Helen, les policiers Gros et Willy) et celui des poursuivis (Henri, Ned, Carol, Lili, Jimmy, Sonia, etc.), arrimant leur misère profonde à celle du monde, la pauvreté de leur existence à la pauvreté des repères dont ils disposent pour l'orienter, comme ceux de Helen ici étalée devant un poste de télévision :

L'Irlande. Ça chiait en Irlande. C'était où l'Irlande, elle se pencha un peu et se gratta la fesse, ils montraient des images terribles, voir ça vautré sur une moquette avec un verre à la main, c'était comme *La Guerre des Étoiles*,

⁸⁷ Ici, Ned et Jimmy reviennent d'une périlleuse et sanglante expédition ayant pour but de sauver la fille du second, Marjorie, enlevée par des malfaiteurs : « [...] ils marchaient vite, tu as pas faim, toi, si ça commence, ils avaient trouvé un bon rythme, quelle connerie, qu'est-ce que t'as dit, je dis quelle connerie tu crois pas, je sais pas ça dépend pourquoi tu dis ça on va pas revenir là-dessus, non non, tiens tu veux pas la prendre, donne-la-moi, merde, son bouquin, on a perdu son bouquin, non je l'ai, ha, Jimmy avait trouvé un truc pour son oreille, il avait attaché un mouchoir autour de sa tête, ça ne saignait plus beaucoup mais le truc était tout rouge, mon héros, arrête tes conneries, mon héros, ils aperçurent les lumières de la baraque trois cents mètres plus loin, dans le bas, tu vas lui dire, je sais pas encore, sûrement, ils sortirent de la forêt et commencèrent à descendre doucement, fallait faire gaffe de pas rouler sur une pierre avec Marjorie dans les bras, oh nom de Dieu, j'ai failli y aller, ouais, méfie-toi, Ned heureusement que j'étais avec toi, ouais avance, merde on crève de chaud, ils traversèrent la cour, ils entendaient pas un bruit, rien du tout, maman, ils se collèrent une bonne frousse, c'est tout juste s'ils enfoncèrent pas la porte au pas de course, ils sortaient d'en prendre, est-ce qu'ils avaient vraiment touché le fond, merde, ils arrivèrent dans la grande pièce à fond de train, sans respirer. » (BCE, 151)

⁸⁸ « Il s'appuya dans l'encadrement. Le néon avait sauté, tant mieux, combien de temps il restait pour l'autre, une vraie baraque de merde. » (BCE, 106)

⁸⁹ Dans ce cas-ci, il confirme l'impression de Jimmy : « ce qu'il lui fallait [à Sonia gravement blessée et plongée dans un profond sommeil], c'était un peu comme une caresse sonore, il avait senti ça, il se disait qu'il l'avait aidée dans son sommeil, il se trompait pas » (BCE, 132).

impossible d'y croire tout à fait. En plus elle était bouillante. Elle avait toute sa vie avec elle, c'était plus lourd que la queue d'un dragon. Quand même, elle se mit à chanter tout bas et il faisait nuit. (BCE, 174)

La forme de vie la plus intéressante à observer est donc celle de cette instance narrative qui tient la régie, agence les contenus et les contenants, s'avère constante dans la véhémence, fait surgir d'une source puissante une réalité qu'elle traduit aussitôt en images et dont elle fait entendre la pluralité des voix qui l'habitent. Au final, et bien au-delà des trajectoires individuelles des personnages, c'est bien sur une vision du monde cohérente et une somme de savoirs sur la vie où les considérations philosophiques côtoient immédiatement leur mise en forme esthétique, que débouche une lecture approfondie de la présence. Si c'est en opposition au fatalisme, et pour se sentir vivants, par courts instants, que les héros de Djian, quoique broyés par la fatalité, s'accrochent à leur présence au monde, c'est en leur nom que le narrateur de *Bleu comme l'enfer* proclame, avec véhémence, qu'ils en ont bien le droit.

Dans *Bleu comme l'enfer*, il y a, d'une part, ce qui ressortit au sublime, aux « grands moments » paroxystiques, déployés selon les variations opposées de la mort violente ou de l'amitié en tant que liant majeur, et, d'autre part, tout ce qui se rattache à la trivialité – et cet aspect constitue une part non-négligeable du volume textuel contenu dans cet ouvrage –, qui ne sert à rien au sens narratif, si ce n'est qu'à évoquer de façon tantôt cynique, tantôt lyrique la résistance inutile que le sujet oppose au sort qui l'écrase, l'écrasera. Il n'y a pas de vainqueurs dans le roman. Du titre, on peut déduire que, comme des esprits autrement constitués l'ont cru du paradis, il en va de même de l'enfer : il est ici-bas, aussi évident que le bleu du ciel.

iv. Zone érogène : *aller là où va le désir*

Ici, ce n'est pas tant la longueur du texte qui rend moins perceptible l'évolution de la présence sur le plan syntagmatique, que le choix énonciatif décisif qui consiste à employer la première personne du singulier plutôt que la troisième. En ce sens, si la priorité

absolue que Djian accorde à l'écriture (choisir soigneusement chaque mot, en fonction d'un rythme bien précis, d'une dynamique émotionnelle) fait en sorte qu'une présence de l'énonciateur est aussi sensible dans *Bleu comme l'enfer* (narration au « il ») que dans *Zone érogène* (narration au « je »), force est d'admettre que le deuxième roman conjure la dispersion à laquelle le premier était voué, et éclaire de façon beaucoup plus nette, en s'unifiant autour d'un seul et même sujet, une évolution de la double présence de « Philippe Djian », à la fois son héros-écrivain et narrateur.

Un roman peut-il, dans son ensemble, ne constituer qu'un seul état, une seule esthésie? Dans la mesure où la quête même en est l'écriture d'un roman, il faut alors ramener à l'avant-plan la question d'une énonciation dissociée des contenus énoncés⁹⁰ (tout comme le manuscrit en chantier du héros semble pourvu d'une existence avec laquelle transigent ses forces vitales, dans des transferts énergétiques constants), d'une écriture comme désir, comme stimulation érotique : « faire briller les phrases comme par magie », disait Djian dans *Ardoise* en 2002, est la principale tâche de l'écrivain. Entre autres choses, *Zone érogène* est une suite de mots qui visent à procurer, à son producteur comme à son récepteur, un plaisir d'un ordre qui n'est pas étranger au plaisir sexuel – un peu comme Céline disait, dans une lettre célèbre à la *Nrf*, vouloir atteindre le « nerf », par la « musique » de son écriture, seul « message direct au système nerveux » (Céline, 1991, 79). Non plus polyphonique et foisonnante mais au contraire mesurée et contrôlée à la syllabe près, et s'unifiant autour d'un seul sujet, l'énonciation, dans ce deuxième roman, maintient ce contact qui caractérise une écriture qui fait appel non seulement aux facultés imaginatives de ses destinataires, mais également à leurs sens. Cette question ne doit pas être perdue de vue dans l'appréhension d'une présence qui, par son insistance, l'investissement subjectif qu'elle suppose, est révélatrice de la présence à l'écriture.

⁹⁰ Intéressante serait une forme de duplicité énonciative qui ne se résumerait pas par l'idée du cadre s'immisçant dans le tableau pour le contester, mais du cadre qui s'immiscerait dans le tableau pour lui donner plus de luisant, de brillance, et pour se chanter soi-même, à la manière décomplexée et tonique du poète Walt Whitman dans « Song of myself » (1855). C'est peut-être cela que fait Djian dans *Zone érogène*, par ses nombreuses remarques sur son style.

Désireux d'« écrire le roman du siècle » (ZE, 25), autant que de vivre d'une façon digne d'y figurer, le héros « Philippe Djian » double cette présence à l'écriture d'une présence au monde qui connaît, à l'instar du mouvement de balancier forcé par la dichotomie entre l'écriture et la vie et qui réfère au déchirement d'une fidélité ne sachant se donner à deux objets distincts, rupture et continuité. Tantôt en proie aux montagnes russes de l'existence, toujours sensible à l'instabilité du terrain, voire au danger omniprésent obligeant à se « cramponner » à chaque page ou presque⁹¹ pour ne pas s'envoler dans les bourrasques, perdre le peu qu'il a – la vie – et ainsi ne pouvoir achever son roman – sa terreur ultime –, ce personnage dit sa double évolution : « En tant qu'écrivain, je trouve tous les gens formidables mais en tant que chauffeur-livreur je tombais la plupart du temps sur des cons » (ZE, 248-249). Cette dualité programme une double transformation sur le plan syntagmatique : l'écrivain parviendra à terminer puis à publier son ouvrage, en même temps que l'homme se raccordera à son ancienne compagne, Nina, qui incarne l'attraction exercée par la vie.

Dans le premier cas, l'écrivain passe par les affres de la création, assujetti à une logique romantique qui en glorifie les périls autant qu'à une ironie moderne qui les teinte d'autodérision, jusqu'à penser que son manuscrit devient un être en soi. Processus s'étendant dans la durée, la création romanesque apporte non seulement une profondeur additionnelle au champ de présence du personnage, en le doublant d'une nouvelle dimension dans laquelle le héros se glisse hors de sa réalité, mais fait également appel à des qualités comme l'endurance, la résilience, la persévérance, l'assiduité, toutes choses qui engagent l'être sur l'axe syntagmatique, à la manière d'une promesse. Le travail de l'écriture est décrit, à l'aide d'une image qui en renferme, telle une formule, l'essence, comme une tâche exigeante : « J'avais l'impression de tirer une immense couverture hors de l'eau et le truc scintillait sous la lune au fur et à mesure que je le remontais, c'était un exercice fatigant mais je pouvais tenir le coup pendant des heures. Parfois je me demandais lequel de nous deux [lui et son manuscrit] existait vraiment » (ZE, 228). Cette couverture lentement retirée des eaux, qui prend petit à petit la forme concrète d'une pile

⁹¹ Dans *Zone érogène*, il y a 16 occurrences de ce verbe (ZE, 92, 102, 108, 117, 144, 146, 147, 168, 205, 207, 229, 243, 255, 257, 293, 326);

de feuilles dactylographiées accompagnant le héros dans les tribulations pénibles que la vie lui réserve, en vient à éclipser cette dernière : « Mon manuscrit claquait au vent sur le siège du passager, la seule chose qui valait la peine, après tout, peut-être la seule et unique chose vraiment réelle dans tout ça » (ZE, 264). La vie de l'écriture, qui suscite le plus « violent frisson », cette « sorte de plaisir animal qui laisse entrevoir l'objet convoité » (ZE, 343), draine les meilleures forces du héros, le ramenant à sa vie d'homme, qui à son tour entrave le travail créateur par toutes sortes de nécessités qui sont autant de handicaps, ce qui se trouve résumé par la boutade suivante : « C'est quand même con d'être un écrivain de ce niveau et de voir que la vie me réserve que des merdes, privé de femme, privé d'argent, privé de ces moments de bonheur intense que procurent quelques pages un peu chiadées » (ZE, 221). Au cœur de cette double vie dont chaque moitié semble phagocytter l'autre par une contrariété qui se réactualise sans cesse, le héros progresse comme il peut vers l'objet de ses désirs.

Comme c'était le cas chez Henri et Ned, qu'elle aidait dans leur traversée d'un monde rempli de fureur sous un ciel *bleu comme l'enfer*, l'amitié ici est une des valeurs qui soutiennent, de manière durable et soutenue, « Philippe Djian » dans sa quête d'une vie digne : « La sœur de Yan c'était quelque chose, on faisait une bonne équipe tous les trois quand on avait dix ans, je sais que j'emporterai ça dans ma tombe même si j'ai un minimum de place » (ZE, 19-20). L'idée de faire « équipe » devant la difficulté de vivre dans ce monde cruel, souvent réitérée par le héros djianien au point qu'il lui arrive de la transposer dans ses rapports avec un oiseau comme on l'a vu plus haut, est l'un des piliers lui donnant la force de ne pas se laisser anéantir. C'est d'ailleurs Yan lui-même, l'ami de toujours, qui confirme l'imminence des brisures, des chocs et des blessures qui attendent tout individu : « Comment veux-tu traverser cette vie sans être brisé au moins une fois ? » (ZE, 184). Les personnages de Djian *survivent* à ces périples, se relèvent et persistent, plus ou moins inchangés, après avoir été brisés. Un peu comme le sourire « bienheureux » lancé sous le soleil dans l'incipit de 37² *le matin* était le signe d'une paix intérieure servant de repère émotionnel prémunissant contre l'éparpillement au gré des intempéries, l'amitié offre au héros de *Zone érogène*, dans son parcours de vie, un rempart contre le dérapage hors de la communauté auquel son tempérament sauvage et orgueilleux l'expose.

La menace d'un tel dérapage s'exprime par les nombreux obstacles placés entre le sujet et les objets divers de ses désirs, dont l'aliénation économique n'est pas le moindre. L'amplitude du récit, exception faite de la micro-analepse renvoyant à l'enfance du héros et de ses amis, est d'environ une année, soit le temps qu'il a fallu au héros pour composer son roman et reconquérir Nina. Au cours de cette année-là, ce dernier occupe un certain nombre d'emplois précaires qui l'éloignent épisodiquement de son travail premier, l'écriture, en plus de scinder son identité en deux individualités distinctes : « J'ai des couilles comme écrivain, j'ai poursuivi. Pas comme individu. Je pourrais même pas arracher un sac à une mémé aveugle. Je suis condamné à gagner mon argent et c'est un combat difficile » (ZE, 132). Il deviendra manutentionnaire sur un chantier où il doit, avec trois co-équipiers, monter des poutrelles de béton au sommet d'une colline sous une chaleur infernale (ZE, 204-218), puis livreur de meubles (ZE, 242-253) en plus d'avoir été docker, à l'époque où « [il] avai[t] écrit [s]on premier bouquin » (ZE, 264). Il quitte ces emplois de façon aussi impulsive et radicale que la nécessité l'y avait poussé, tantôt en proie à la révolte et pour ne pas se laisser réduire en esclavage, tantôt parce que son éditeur lui a annoncé, par téléphone, l'envoi prochain d'un chèque.

Son parcours identitaire le montre s'émancipant partiellement de cette aliénation du point de vue économique en ce sens que la fin du roman laisse supposer qu'il ne sera peut-être plus en proie à de tels problèmes d'argent⁹². Pourtant, ce parcours est fait d'épisodes de moindre ampleur au cours desquels il est possible de voir évoluer, comme en accéléré, les propriétés de sa présence. L'exemple des quinze pages faisant le récit de son emploi de manœuvre sur le chantier pentu où il doit transporter des poutrelles, en plus d'échafauder par la bande une représentation humoristique et caricaturale de la Passion de l'écrivain grimant sa croix au sommet du Golgotha, fournit une belle manifestation de ces changements rapides, successifs et signifiants des courants de son intériorité. Se préparant

⁹² Cela dit, rien n'est moins sûr et la question demeure entièrement ouverte à la dernière page du livre, qui rejoue d'ailleurs encore une fois, à sa façon, cet ironique retour du même : apprenant que le héros se lance dans l'écriture d'un nouveau roman, Nina, qui lui a reproché tout au long du récit de n'avoir de place dans sa vie que pour ses « putains de bouquins » (ZE, 336), fait exploser un saladier sur le carrelage avant de demander, en « souria[n]t comme un ange » : « Bien sûr, elle a fait. Quand est-ce que tu recommences...? » (ZE, 347). Ce sont là les derniers mots du roman.

d'abord avec une certaine bonne foi à sa première journée de travail, sous prétexte de n'être pas « comme ces types qui se laisseraient mourir de faim plutôt que d'abandonner leur œuvre » et de se « couch[er] de bonne heure pour [s]e réveiller en forme⁹³ » (ZE, 204), c'est sans se douter des tâches inhumaines qui l'attendent qu'il se présente le matin suivant, au volant d'une Jaguar qu'il a fait l'erreur de s'acheter quelque temps auparavant, au lieu-dit, où il se mêle à un groupe qui le renvoie aussitôt à son évidente étrangeté :

Tout le monde s'est tourné vers moi quand je suis descendu de la voiture. Peut-être qu'ils avaient encore jamais vu un écrivain en chair et en os, je me suis dit, peut-être un des meilleurs à des kilomètres à la ronde...? Je me suis avancé vers les mecs et j'étais le seul en tenue normale, ils portaient tous des bleus ou des shorts, ils étaient plus ou moins vieux, plutôt baraqués et je me suis rendu compte aussi qu'ils avaient des ÉNORMES godasses aux pieds. Je me suis senti mal à l'aise avec mes tongs, j'avais le modèle avec les semelles aux couleurs de l'arc-en-ciel et une tresse argentée qui sortait entre les doigts de pieds. J'ai fait celui qui se souciait pas de ce genre de détails, je me suis enfoncé les mains dans les poches et j'ai souri aux alentours. (ZE, 205 ; c'est l'auteur qui souligne)

Construit comme une blague hilarante aux nombreux effets ironiques et rhétoriques, cet épisode de « l'Écrivain aux Pieds Broyés » (ZE, 207) grim pant une centaine de fois 300 kilos de béton le long d'un sentier zigzaguant dans « l'herbe grillée » tel « un serpent poignardé par une chaleur hystérique » (ZE, 207, 210), dramatisé par « l'angoisse de [s]e faire sauter une jambe dans cette histoire » (ZE, 208), relate l'atteinte d'une première limite physique : « Je crois que j'ai jamais fait un truc aussi dur de ma vie, c'était vraiment à la limite de mes forces » (ZE, 207). Après la première montée de son équipe, son altérité prend un tour plus pathétique lorsque sa peine la lui fait apparaître de façon brutale, désignant une seconde limite, celle de la frontière entre ses frères d'infortune et lui : « les autres équipes [...] redescendaient en rigolant et ces connards couraient presque, j'ai toujours eu du mal à comprendre les autres, [...] [ils] avaient une espèce de feu au cul, ce qui m'agace c'est que ce sont des êtres humains comme moi, je pigeais vraiment pas [...], j'étais le seul qui avait pas envie de rigoler » (ZE, 208-209). Une troisième limite est franchie, celle de la tolérance à l'injustice, le héros passant graduellement, du premier au

⁹³ C'est immédiatement à la suite de cette remarque qu'il ajoute la fameuse adresse à son manuscrit, citée plus haut dans ce travail : « À plus tard, mon petit roman chéri, j'ai fait avant de m'endormir, puisse le poing de mon talent défoncer le cul des mecs qui me forcent à t'abandonner ».

quatrième jour de ce calvaire, de la soumission à la révolte (contre le maître d'œuvre du chantier), se sentant d'abord « nerveux » devant l'autorité du patron, comme toujours d'ailleurs lorsqu'il se trouve « en bas de l'échelle, [ayant] toujours l'impression que le prix de [s]a sueur est sous-estimé » (ZE, 212), puis s'enfuyant avec la camionnette et quittant le chantier à la fin du quatrième jour en compagnie d'un vieux collègue avec qui il va à l'assommoir pour « tirer un trait sur l'enfer » (ZE, 218).

Cette expérience des limites montre donc une présence qui est tout sauf statique, le héros y trouvant une occasion de questionner sa différence, de remettre en cause ce qui le pousse à « croire que c'est plus dur pour [lui] que pour les autres » (ZE, 209), de clarifier les contours de ce qu'il considère être sa place dans le monde, qui en fait un mauvais candidat à l'exploitation, refusant catégoriquement de « [s]'amuse[r] à vendre [s]es dernières forces au premier cinglé venu » (ZE, 208). C'est pourquoi la forme de vie que donne à voir ce roman peut être appréhendée comme la figuration d'une émancipation, en ce sens que l'expérience de limites *négatives*, dont le héros se sert pour consolider sa volonté de parvenir à l'objet de ses désirs, soit une vie digne du grand écrivain qu'il croit être, s'accompagne d'un apprentissage de phénomènes *positifs* du point de vue des valeurs, comme lorsqu'il goûte à la reconnaissance que lui témoigne son éditeur, cet adjuvant lointain qu'il n'a jamais rencontré en personne :

[...] ça me faisait plaisir de voir que quelqu'un croyait en moi, ça éliminait tous les autres, sans parler de ce chèque miraculeux, je me disais qu'un type qui croit en vous et qui en même temps vous pose un chèque sur la table, c'est qu'il y croit VRAIMENT, j'ai trinqué en me regardant dans la glace, si tu continues comme ça, j'ai dit, t'auras une piscine pour tes quarante ans, tu pourras bientôt signer des notes avec tes initiales. (ZE, 255 ; c'est l'auteur qui souligne)

Si les cibles que se donne ironiquement le narrateur semblent très bien correspondre au modèle social dominant de son époque (matérialisme, confort, opulence), il faut surtout retenir qu'une seule manifestation de bienveillance (la reconnaissance) suffit à « élimin[er] tous les autres » signes, soit ceux relevant de la malveillance. Or rappelons-le, par sa disponibilité toujours en éveil pour les moments de félicité, le héros conjure la dualité qui le caractérise : cette partie de lui qui l'exhorte à la *hauteur*, l'emporte sur l'autre, enchaînée aux nécessités du réel, qui lui tiennent la tête sous l'eau. L'infiniment petit, soit la sensation

que procure un seul moment de grâce, annule l'infiniment grand, soit l'ensemble des peines et des misères qui occupent la plus forte part de l'énoncé ; la force de l'instant devient le reflet, le résultat d'une éternité de souffrance, même au cœur du conflit et de l'adversité dans lesquels le héros se trouve plongé au moment où il formule ces mots : « Une paix étrange s'est installée en moi comme si je descendais la colline dans le petit matin après avoir passé ma vie à méditer au fond d'une grotte » (ZE, 338). En somme, le héros de ce roman, pour qui il s'agit plus souvent qu'à son tour de se « cramponner » à la vie, livre un témoignage placé sous le signe du toucher, de la préhension qui lui fait empoigner les mots et les choses d'une main ferme, forte, pour dire que la béatitude enfermée dans une seule phrase peut peser plus lourd que trois cents pages de tribulations navrantes. Sous tant d'agitations certes amusantes, il fait se mouvoir une forme de vie qui consiste en un élan vers la pureté, une hygiène du soi : « toutes les merdes qui vous arrivent dans la vie sont balayées par ça » (ZE, 34). Ce *ça*, mis en lumière par une forme de vie manifestant son ouverture à la grandeur tout au long de ce roman, acquiert par là une valeur éminemment morale.

v. 37² le matin : *la révolte en partage*

Ce troisième roman met en place, dans l'ensemble de son déroulement, une économie de la présence qui tient dans l'idée (et dans ses représentations), fortement défendue dans la période véhémente de l'auteur, de *se sentir vivant* – puis dans le projet de le faire sentir. À la fin d'un siècle marqué par la mort, la désillusion et le désenchantement, voilà qui constitue un acte de foi remarquable. Comme c'était le cas dans *Zone érogène*, le narrateur de *37² le matin* est bien au fait des sphères de la vie dans lesquelles il doit s'investir pour connaître ce sentiment précieux : « Betty, c'était quelque chose qui me faisait comprendre que j'étais vivant. Ben écrire, c'était du pareil au même » (37M, 351). À la fin du roman, ce double constat est cependant le fruit d'une longue quête qui aura, au prix de la vie de l'héroïne tuée par le narrateur qui l'étouffe par compassion dans son lit d'hôpital psychiatrique, réintroduit en lui le sens de ce que vivre et écrire veulent dire, en ranimant son sens de la révolte.

Son trajet vers une vie pleine, initié par la rencontre de Betty qui est l'incarnation même de la révolte, est d'abord marqué par la fin de la solitude dont il a acquis l'habitude, dit-il, depuis « cinq ans », donc par le retour d'une présence humaine à ses côtés : « ça devenait une autre histoire avec une fille dans les parages, il s'agissait pas de faire le mort » (37M, 15). Forcé d'abandonner la passivité dont il s'est fait un mode de vie, sorte de stratégie d'évitement et de défense en face d'un monde auquel il oppose une attitude de stoïcien ou de philosophe zen, il se doit de réajuster ses repères en fonction de cette nouvelle donnée qui vient bouleverser son champ de présence : « Je la sentais en train de bouillir derrière moi, je me souvenais plus depuis combien de temps j'avais pas senti quelqu'un à côté de moi, ça devait faire un bail » (37M, 25). Or, cette présence nouvelle est loin d'épouser le style de vie doucereux dans lequel son acolyte s'est gentiment laissé anesthésier, et le verbe employé pour décrire ce qu'elle fait n'est pas innocent : elle *bout*, elle fulmine, elle refuse l'asservissement auquel le maître des lieux, propriétaire des bungalows et patron du héros, cherche à les réduire.

La morsure de l'exploitation, doublée de la prise de conscience de son statut de dominé servile, blesse jusque dans ses entrailles un héros qui avait perdu le réflexe de considérer les choses sous cet angle, lui réservant des retrouvailles douloureuses avec le sentiment de révolte : « ça me donnait mal au ventre, ça me faisait comme une boule de feu, la rage et l'impuissance mélangées. Je me souvenais plus que c'était aussi pénible, il y avait longtemps que j'avais pas goûté à ça. C'est drôle, il y avait vraiment des tas de trucs que j'avais oubliés » (37M, 33). La première forme de cette révolte, rappelant d'ailleurs le réveil de la dignité dans *Zone érogène*, est donc dirigée vers l'ordre social qui condamne le héros à exercer divers métiers, tour à tour homme à tout faire, plombier, serveur dans une pizzeria, vendeur de pianos et même, en désespoir de cause, braqueur de banques (37M, chap. 23, 293-304). La seconde forme, à la fois le prolongement et la source de la première, est dirigée contre l'ordre littéraire. L'ayant convaincu de sa valeur en tant qu'écrivain, Betty inocule dans l'esprit du narrateur la pensée de l'incongruité de sa position dans le champ social, le rendant indigne à ses propres yeux alors que lui-même consentait de bon cœur, et à nouveau comme le faisait « Djian » dans *Zone érogène*, à se

scinder en deux, ici le plombier et l'écrivain : « Le lendemain matin, en se levant, le plombier avait une sérieuse gueule de bois. Il avait attendu que la cliente ait le dos tourné pour vomir son café dans le bac à douche, ça lui avait filé la chair de poule. Par moments, il haïssait ce putain d'écrivain » (37M, 76-77). Ce que Betty laisse en héritage est le refus de se soumettre à certaines choses incompatibles avec son rang (le premier, celui d'écrivain). Elle l'enjoint plutôt à renverser les lois qui font que cette injustice existe, en s'attaquant aux hommes qui détiennent le pouvoir : pouvoir de dénomination du littéraire, pouvoir de répartir inégalement les richesses parmi les membres de la communauté.

C'est en obéissant à ce double impératif que le héros deviendra autre chose que ce qu'il était. D'abord, l'exigence littéraire et l'envie d'en découdre le travaillent : « aujourd'hui, il y a neuf chances sur dix de tomber sur un bouquin chiant. L'espace d'une seconde, j'ai eu honte de me trouver là à rien faire pendant que tous ces mecs continuaient à écrire comme des cons. Ça m'a fait une secousse, ça m'a surpris » (37M, 218). Sensible à cet appel répété de l'écriture bien faite, il reprend ses travaux d'écrivain et reçoit, à la fin du récit, un coup de fil d'un éditeur acceptant de publier le manuscrit sur lequel Betty, désormais internée, avait fondé tous ses espoirs. Dans les derniers chapitres, le narrateur précise, comme à rebours, certains aspects de sa situation de narrateur, en trahissant le recul temporel qu'il a sur l'histoire qu'il achève de conter, de même que son propre changement de statut :

Moi-même, *malgré ce que je suis devenu*, je suis logé à la même enseigne que tout un chacun et ça m'arrive plus souvent qu'à mon tour de vraiment plus rien piger du tout. Il doit y avoir une espèce de Saint Christophe pour les écrivains un peu ramollis du bulbe.

[...]

Plus tard, beaucoup de gens m'ont demandé comment je faisais, à *cette époque*, quand il me prenait une envie de baiser et je leur disais faut pas vous inquiéter, vous êtes gentils, et pourquoi j'irais vous parler de mes petits ennuis, il y a pas autre chose qui vous intéresse? Les gens aiment bien savoir comment ils font, les types connus, sinon ça les empêche de dormir. C'est fou. (37M, 364, 366 ; c'est moi qui souligne)

Faut-il le rappeler, l'évolution socioprofessionnelle commandée par ce parcours de vie mis en mouvement par la révolte de Betty, ne règle pas tout : le doute demeure entier sur les capacités de l'individu de saisir le sens de son expérience au milieu de l'univers et de ses semblables. En outre, une évolution s'observe dans bien d'autres domaines de l'*activité* du héros, en rapport par exemple avec la question de l'âge, donnée capitale chez Djian, et des passages d'un âge à un autre, ici de l'adolescent à l'adulte, nouvel élément qui donne à penser que les héros de Djian portent leur vie passée avec eux :

c'était plutôt marrant de se dire qu'on allait passer notre première nuit [dans leur nouveau logis] à dormir par terre. C'était complètement con mais ça ne manquait pas d'une pointe de poésie bon marché comme on en trouve dans les grandes surfaces. Camper, ça me rappelait mes seize ans, quand je m'attardais dans les surprises-parties et que je m'estimais heureux avec un seul coussin et une moitié de fille. Je pouvais facilement voir le chemin que j'avais parcouru. Maintenant j'avais tout un tas de coussins et Betty se déshabillait devant moi. (37M, 160)

Ceci soulève un élément très important, à savoir que la relation que le narrateur vit avec Betty est, en soi, une victoire, une réussite et un nouveau centre de préoccupations. Elle marque une étape décisive du parcours du narrateur : « Ça faisait presque un an maintenant qu'on était ensemble et [...] je pouvais voir que j'avais su saisir ma chance au bon moment. J'aurais pas voulu arriver à trente-cinq ans les mains vides, à me demander ce qui peut bien valoir le coup. Ça m'aurait pas fait plaisir, sûrement que ça m'aurait déprimé » (37M, 218). En ce sens, sa présence au monde évolue d'un point de vue relationnel bien avant que son trajet dans la sphère sociale ne s'achève. Il y a, encore une fois, entrelacement de plusieurs quêtes : l'une, amoureuse, réussit, puis avorte avec le cadavre de la jeune révoltée, tandis que l'autre, rappelant les récits d'ascension sociale du roman réaliste, connaît de nombreux ratages, puis aboutit à travers la naissance d'un écrivain notoire.

vi. *Maudit manège* : la déroute de la véhémence

Une citation de Henry Miller, qu'on trouve à la page 433 de *Maudit manège*, ne pourrait survenir davantage à point nommé : « C'est quand on en a fini avec le sexe et toutes les difficultés matérielles que les vrais problèmes commencent à se poser » (MM,

433). Il est naturel que ce passage d'un type de quête identitaire à un autre ait à voir avec le vieillissement, la maturation d'un esprit. À quoi bon s'être escrimé pour parvenir à la réussite littéraire quand ce combat a fait le vide autour de soi, et qu'on se retrouve seul dans une maison autrefois habitée par tant de présences chères? Peu à peu affranchi de ses anciens soucis, financiers notamment, le même narrateur qu'on retrouve cinq ans après la mort de Betty se découvre de nouveaux problèmes, dont bon nombre découlent justement de l'un des éléments les plus actifs de la créativité romanesque et de la capacité de Djian à faire sentir une présence à travers l'écriture : l'âge du personnage, de son corps, qui confère un aspect tangible et concret à la narration.

Après deux romans qui le montraient dans la mi-trentaine, c'est au seuil de la problématique quarantaine que se trouve le héros de *Maudit manège*. Ayant changé d'univers en raison de ce que « toute une partie de [s]a vie s'était effondrée et [que] tous ceux qu'[il] avai[t] connus alors étaient restés dans un autre monde » (MM, 264), il partage désormais sa vie avec Henri, poète âgé d'une soixantaine d'années, la fille (Gloria) et l'ex-femme (Marlène) de ce dernier, et évolue au sein d'une nouvelle constellation de personnages, composée entre autres de plusieurs écrivains (Charles, Vera V., Machin⁹⁴). Pour reprendre une image chère à l'auteur, la vie a pour ainsi dire « distribué de nouvelles cartes » et la question du vieillissement, qui effleurait la conscience des héros des romans précédents, se manifeste dès l'incipit par la crise cardiaque qui terrasse le narrateur. Appuyant également cette thématique centrale, certaines indications données dès les premières pages, en lien avec l'âge de Henri par exemple, montrent que la pensée de la mort approchant ou de la vie déclinant modèle la nouvelle présence au monde du héros : « Son visage s'en trouvait plus ridé que d'habitude. Je me suis dit voilà ce qui t'attend, voilà la seule vérité ici-bas » (Djijan, 1986, 21). Au flamboiement de la jeunesse succéderont les profondes remises en question de la maturité, un virage majeur dans l'écriture de Djian qui entame ainsi sa sortie hors de la véhémence.

⁹⁴ Ainsi nommé « dans la mesure où un procès est si vite arrivé » (MM, 160), ce qui joue sur la délimitation entre la fictionnalité et la référentialité du texte.

Cette évolution liée à l'âge a de multiples répercussions, comme le montreront quelques passages, sur plusieurs aspects de la forme de vie qu'anime le roman et que complexifie sa double épaisseur temporelle (temps du récit, temps de l'histoire) : « Je regarde aujourd'hui l'inexorable enchaînement des faits avec une terreur émerveillée » (MM, 164). D'abord, l'expérience acquise avec l'âge, signe d'une *bonification* (j'aimerais employer un terme plus neutre) de ses capacités à s'ajuster à son environnement, nullement garante toutefois d'une quelconque maîtrise de cet « inexorable enchaînement » qui est la manifestation de la fatalité, autorise une sensibilité nouvelle à ce cheminement des êtres à travers la vie, balisé par l'accumulation des années d'existence. C'est avec curiosité que le narrateur interroge, à l'occasion de l'un de ces moments d'introspection dont regorge *Maudit manège*, la nature de sa relation avec Henri, qu'il met également en rapport avec la perte de Betty :

Moi-même, j'aurais eu du mal à expliquer la profondeur des liens qui m'unissaient à lui, mais il faut dire que je n'y réfléchissais pas beaucoup. Je ne sais pas pourquoi, mais j'avais l'impression que c'était en relation avec son âge, ces vingt ans qu'il avait de plus que moi, parce qu'à première vue je ne crois pas qu'il se serait passé ce genre de chose avec un type dans les quarante. Peut-être que je me trompe. Peut-être qu'au bout du compte la mort de Betty m'avait rendu à moitié dingue, que mon cœur de mauviette s'entêtait à fonctionner envers et contre tout, saisi par la folie des grandeurs et que j'aurais pu tout aussi bien aimer une vieille momie ou un pauvre caillou. (MM, 227)

Dictant même, d'après l'impression exprimée dans cet extrait et en dépit des réserves qu'elle inspire, la qualité de la relation à l'autre, ces considérations sur l'âge, par l'examen de conscience constant qui les véhicule, modèlent également la perception qu'a le sujet de ses propres sentiments : « J'avais un peu vieilli et ma vie était devenue compliquée. Les sentiments qui m'habitaient n'étaient plus des geysers de feu mais des coulées de lave, ce qui ne m'arrangeait pas pour autant. Les premiers vous aveuglent, les autres vous entraînent inexorablement. Le résultat est le même. Je me suis étiré en bâillant » (MM, 234). La vie d'avant, celle que la présence de Betty rendait « facile », où « [t]out était simple, évident, lumineux », y compris « où était le bien, où était le mal », se trouve derrière lui, « loin maintenant » (MM, 234). Au vu de la nouvelle perte que l'inexorable entraînement de ses désirs semble préparer au héros, bien modeste paraîtra, au moment des coups durs plusieurs fois annoncés, la maigre consolation « d'avoir pris de l'âge » et « de tenir nettement mieux

sur [s]es jambes » (MM, 346). En effet, l'amitié, qui était l'un des principaux alliés des formes de vie dans les romans précédents, est précisément là où le bât blesse, ou plus exactement, ce qui est blessé : Henri, trompé par les diffamations d'un chroniqueur littéraire au sujet de la relation de sa fille Gloria avec le narrateur, est parti sans laisser d'adresse. Nouveau deuil survenant à la fin de ce long roman, la perte de Henri, rendue plus douloureuse encore par la rupture avec Marlène et l'animosité meurtrière de Gloria qui a mis le feu à la maison de campagne où le héros terminait son manuscrit, laisse ce dernier dans une demeure vidée de sa chaleur humaine, au milieu de sa vie dévastée :

Je ne sais pas si l'on doit en rire, mais dans ce silence brutal, il m'arrivait d'entendre une porte claquer ou des pas et même des voix, des morceaux de phrases tout entiers qui volaient au-dessus de ma tête puis s'éteignaient, me laissant complètement retourné, les yeux dans le vide, les mains crispées sur mon atomiseur de dépoussiérant. (MM, 434)

L'harmonie relationnelle qui a pu régner, et qui ne règne plus, entre les personnages de ce roman est mise en échec par tout ce que leur présence au monde recèle de nécessités inavouables ou inconscientes, de non-dits, de frustrations et de désirs secrets, ne leur réservant, au final, qu'une disjonction abrupte pour tout résultat de leurs aventures : « enfin, la vie nous avait séparés » (MM, 264) ; « [m]aintenant, chacun était de son côté » (MM, 434).

Ainsi, une étrange fatalité semble peser de tout son poids sur la trajectoire évolutive du protagoniste de ce quatrième roman, tantôt symbolisée par d'immenses arbres s'abattant sur les maisons comme autant d'avertissements du destin, tantôt verbalisée par l'insistance du narrateur sur l'« inexorable enchaînement des faits » qui le précipite vers sa déchéance. L'imminence de la chute est plusieurs fois évoquée, et ce, dès le début du récit, faisant de ce dernier la chronique d'une défaite annoncée et suivant une stratégie énonciative marquée par une économie de l'aveu et du dévoilement. Le fatalisme du narrateur, qui raconte évidemment les faits d'un point de vue qui leur est postérieur, est donc l'un des motifs permettant de croire que la présence se caractérisera de moins en moins par la véhémence, de plus en plus par l'inquiétude ou, au mieux, par une soumission amusée, admirative :

si l'on s'en tient purement et simplement aux faits, on peut dire que tout a commencé par cette soirée. Pour la seconde fois, ma vie allait se trouver balayée, mais le point de départ, ce ne fut que cette petite soirée de merde, et

rien de plus que ça, rien de lumineux. Ça me rend malade de voir à quoi tiennent les choses et avec quelle facilité un type avance vers son destin. D'une certaine manière, je trouve ça effrayant. Merveilleusement effrayant. (MM, 43).

La poigne de cette fatalité qui se joue de l'homme comme d'un jouet se fait également sentir dans le déroulement du quotidien, rendant de plus en plus improbable un dénouement sinon « heureux », du moins paisible par rapport aux divers drames de l'existence : « Depuis le matin, j'avais compris que c'était une sale journée qui s'annonçait, les événements prenaient une tournure irrémédiable, la machine se détraquait pour de bon à ce qu'il semblait » (MM, 91). Le héros sort diminué, à ses propres yeux, de ce manège cruel, en proie à la culpabilité de s'être laissé entraîner tête baissée (le désir qu'il éprouve pour Marlène, ex-femme de Henri et mère de Gloria, est la cause de la débandade qui structure le récit), de « [s]'être fourré dans un tel merdier », le conduisant à de navrantes conclusions : « j'étais tout juste bon pour creuser ma propre tombe, voilà la vérité » (MM, 94). La véhémence permettant de lutter contre cette force toute-puissante qui le pousse vers l'abîme, s'étirole, faiblit ; fragilisé, le protagoniste contribue de surcroît à son propre malheur.

Bien au-delà des vicissitudes du temps qui passe et des relations qui se dégradent, le héros de ce roman vivra une déconvenue d'une plus grande ampleur, ébranlant jusqu'à la perception qu'il a de lui-même – perception qui occupe, il va sans dire, une place prépondérante depuis le premier roman au « je » – et l'amenant, sans possibilité de retour, vers un lieu spirituel qui ne sera pas pour rien dans l'abandon de la véhémence : l'humilité. Son attachement à la littérature, le dévouement qu'il porte à l'écriture et à son travail, qui donne enfin ses fruits, qui le propulse vers la gloire et le fait « lorgn[er] sur les plus grands prix de littérature » (MM, 94), dont « le Nobel », et « [s]'estimer comblé pour un écrivain » (MM, 433), n'empêchera en rien la révolution identitaire qui accompagnera la découverte de sa propre nullité, qui survient à l'occasion d'une sérieuse cuite, dans un passage qu'il convient de citer de nouveau :

je me permettais de critiquer les autres alors que j'étais peut-être le plus mauvais d'entre tous. Je jetais leurs livres, je me croyais plus fort qu'eux, mais je tenais à peine sur mes jambes. Il n'y avait rien de sacré en moi, rien de grand, rien de magique, je me cramponnais à la gouttière en gémissant, j'étais le dernier truc intéressant dans cette rue. [...] Si j'avais été un grand écrivain,

quelque chose au fond de moi serait resté intact, j'aurais été soutenu par cette certitude mais j'ai glissé sur mes talons comme une crêpe, et tout mon corps était vide, mon esprit était vide. Vraiment, je ne valais rien, je ne servais à rien, j'étais tombé à quatre pattes et j'avais l'air d'un gros chien abruti. Je me suis mis à rire tout seul, un gloussement minable. Mais bon sang, qu'est-ce que je pouvais apporter au monde et pourquoi écrire si je ne trouvais rien de valable en moi, s'il n'y avait pas au moins une chose d'inébranlable dans tout mon être [...] ?... (MM, 210)

Cette chute brutale du piédestal sur lequel il s'était lui-même posé au moyen de la véhémence, de l'arrogance et de l'intransigeance, qui ont fait long feu, car elles ne se fondent désormais sur « rien de sacré », le conduit à entreprendre l'exploration de nouveaux territoires, à envisager des trajectoires de vie inconnues de lui, marquées par la mortification et un désir de rédemption procédant d'ailleurs d'une reconnaissance de ses fautes⁹⁵, opérée d'une façon qui n'exclut pas l'humour⁹⁶ : « Mes futurs biographes y verront sans doute un signe avant-coureur, ils diront que j'entamais ma glissade sur ces pistes obscures qui vous conduisent tout droit à l'expiation. J'attends de pouvoir lire tout ça avec impatience. Jésus Marie, noir sur blanc ! » (MM, 328-329).

La mythologie que le personnage a peu à peu construite autour de lui, le mythe du Soi Grand Écrivain s'étirole à mesure que sa vie lui échappe. Le dépouillement graduel de ses illusions le ramène à la question première, qui est de réussir à « s'en sortir », de survivre aux ébranlements, de tenir encore debout au terme de ce *maudit manège* : « J'avais au moins un truc de commun avec un grand écrivain, c'est que je cherchais à sauver ma peau » (MM, 425). L'apprentissage de l'humilité, fil conducteur de ce roman, sert donc de retour à la finalité première : la survie, qui guidait les pas des personnages du premier roman. D'ailleurs, par un tour de passe-passe original, le narrateur citera les derniers mots de ce même *Bleu comme l'enfer* (1982), en camouflant l'autocitation sous le couvert d'un défaut de mémoire qui est en fait une prétérition : « Comme disait je ne sais plus qui, "chaque jour

⁹⁵ Les fautes littéraires ne sont pas exclues d'une telle mortification : « Contrairement à un bon écrivain qui doit tout donner à son roman, moi je ne donnais rien et je prenais tout, je venais uniquement satisfaire mon désir d'écrire et mon roman se tordait et gémissait sous mes doigts, mais j'avançais sans pitié » (MM, 425).

⁹⁶ Quelles que soient les formes de vie que Djian mettra en présence, toutes périodes confondues, leur configuration ne sera jamais exempte d'humour, l'un des principaux moteurs de son écriture.

qui passe est comme le cerceau de feu que les lions essayent de sauter" » (MM, 430). Seulement, le cerceau en question a nettement changé de forme, de dimension.

Point d'arrivée de ce trajet houleux, l'humilité s'étendra à plusieurs caractéristiques de la présence : la présence à l'écriture, délaissant petit à petit les heurts et polémiques qu'elle faisait naître dans son dialogue avec l'institution littéraire, cultivera « un certain détachement » que recommandait d'ailleurs chaudement Henri au narrateur (MM, 151) ; la présence au monde sera marquée par l'essoufflement de la revendication d'étrangeté et autres protestations de foi en la marginalité (« ce qui est bon pour les autres est assez bon pour moi... » (MM, 436)), ainsi que par une ouverture sur une compassion pour la souffrance de toutes ces âmes croisées dans la rue : « la douleur était finalement le lot commun, je n'en croisais pas un seul qui ne portait pas sa croix, je les aurais tous embrassés si je ne m'étais pas retenu » (MM, 86) ; la présence à soi, pour finir, s'enrichira d'une vision plus juste de ses limites, tout en maintenant le vieil idéal perfectionniste de l'humanisme individualiste, traité ici sur le mode humoristique en lien avec le penchant mélancolique apparemment incorrigible du héros dans certaines circonstances : « ne me faites pas écouter une chanson triste lorsque j'ai bu. J'ai souvent essayé de lutter contre cette faiblesse, mais aujourd'hui encore, j'en suis au même point. Je ne voudrais pas mourir avant d'avoir atteint la perfection, mais le travail est énorme, c'est une histoire de longue haleine » (MM, 206). C'est pourquoi il faut explorer, à travers chaque roman en particulier, un recoin différent de l'être : varier les horizons de la perception, les registres de langue, les profils sémantiques de personnages campés dans de nouvelles sphères sociales.

Le parcours de vie tracé dans *Maudit manège* dessine le passage graduel d'une présence euphorique, qui y occupe encore une place importante, à la disjonction, à la fragilité, à la culpabilité, à l'inquiétude. 37² *le matin* et *Maudit manège* forment un dyptique sur la naissance d'une révolte puis le constat de son inefficience. Non pas nécessairement défaite, la véhémence, mutant vers autre chose, apparaît comme une phase ; l'humilité qui lui succède en ouvre une autre.

vii. Échine : « *quelques leçons d'humilité*⁹⁷ »

Les romans du corpus illustrent un intérêt croissant pour le passage du *temps* ; d'ailleurs, l'amplitude de la séquence temporelle de base de chacun des romans de cette période ne fait que croître : quelques mois pour *Bleu comme l'enfer*, environ un an pour *Zone érogène*, environ un an et demi pour *37°2 le matin*, près de deux ans pour *Maudit manège*, au moins cinq ans, ou plutôt dix pour *Échine*⁹⁸. La *distance parcourue* devient dans ce cinquième roman une préoccupation majeure, se ramifiant dans toutes les manifestations de la présence à travers, encore une fois, la question de l'âge. L'écriture même est changée, montrant un auteur s'amusant des formes archaïques et baroques de la langue dans une narration on ne peut plus contemporaine⁹⁹ déroulant sur plus de quatre cents pages plusieurs années de la vie des personnages.

Au départ, Dan, héros, narrateur et « écrivain fini », est en proie à la nostalgie de ses belles années où il était capable de *style* (« La Grande Époque » (E, 8)) et regardant avec tendresse la jeunesse littéraire dont il ne fait plus partie, mais qu'il côtoie dans les bureaux de son agent Paul Scheller : « il m'arrivait de croiser l'un d'eux et, l'observant du coin de l'œil, je me souvenais comme il était bon et doux d'avoir la foi, d'avoir confiance en ses propres forces. Je ne savais plus très bien à quel moment cette sensation m'avait quitté, c'était assez vague » (E, 8). Trois temps marquent son parcours, au milieu duquel il se situe au début du livre : cinq ans avant, soit le passé douloureux où sa femme et l'écriture l'ont toutes deux quitté, et qui se trouve rappelé sous la forme de brèves analepses ; le présent, où il se montre tel qu'il est devenu, humble, résigné, alcoolique et craintif vis-à-vis des femmes ; et cinq ans après, soit la distance temporelle qui sépare l'incipit et l'excipit. Le positionnement de Dan par rapport à l'écriture est radicalement changé, ce qui correspond au désengagement plus général qu'il réserve aux événements de la vie :

⁹⁷ E, 9.

⁹⁸ Les romans qui suivront, *Lent dehors* (1991) et *Sotos* (1993), embrasseront plusieurs décennies de la vie des personnages de surcroît mis en relation avec leurs ascendants et descendants, confirmant l'inclination nouvelle de Djian, affichée dès *Échine* (1988), pour la filiation et les liens familiaux.

⁹⁹ Le passage suivant offre un mélange assez complexe de cette excentricité langagière : « Il y a des filles qui vous pissaient au beau milieu d'un enterrement pour histoire simplement de ne rien faire comme tout le monde. En général, c'en sont des dont les parents ont de l'argent, des qui ont la vie facile et qui donc à se la compliquer opiniâtrement s'emploient » (E, 68).

À une certaine époque, je ne supportais plus d'être dérangé lorsque j'écrivais, je travaillais dans un état de tension permanent et le plus petit dérangement me rendait furieux, tandis qu'à présent je guettais la moindre occasion pour tout laisser en plan, une mouche suffisait à m'arracher de mes feuilles, un léger courant d'air, le souffle timide d'une respiration. À présent, on ne me dérangeait plus, au contraire, on était le bienvenu, on était l'éclaircie, on était tout ce que j'attendais finalement. Je crois que ce n'était pas plus mal. J'ai l'impression qu'il n'y a rien de très important dans cette vie. (E, 14-15)

Il s'est donc distancié de l'exigence qui commandait jadis son travail d'écriture, pour rapporter son attention aux phénomènes qui agitent son existence quotidienne, notamment les relations profondes qu'il entretient avec son fils Hermann, avec sa grande amie Sarah et ses deux enfants, avec son voisin Bernie, avec son agent Paul, etc.

Ces relations profondes, et l'évolution qu'elles subissent, permettent le déploiement des états de la présence sur un large spectre temporel, ce qui donne sa place capitale à l'exploration du thème de l'âge. Ainsi, ce sont ses propres années de débauche joyeuse que Dan revoit à travers les expériences naissantes de son fils Hermann (E, 123) ; c'est lui-même beaucoup d'années en avant qu'il entrevoit lorsqu'il se somme de ne pas laisser échapper les plaisirs (sexuels notamment) qui s'offrent encore à lui, sachant que ça ne va « pas durer toujours » – « et qui s'enverrait alors la tête contre les murs, qui se maudirait de n'avoir su prendre soin de son âme pendant qu'il en était encore temps? » (E, 115) – ; et ce sont ses propres contrariétés physiques, résumées dans le seul mot du titre, qui se trouvent consolées par la bonne forme de son voisin et congénère Bernie, qui a droit pour cela même à sa reconnaissance : « je trouvais qu'il tenait bien la route et, d'une certaine manière, je l'en remerciais » (E, 152). La réflexion sur l'âge, en même temps que sa figuration, conduit à un changement de perception par rapport à la solitude et à la vie au milieu des autres, contrastant avec l'indépendance qui caractérisait les protagonistes des trois premiers romans : « On tomba d'accord, Bernie et moi, sur le fait que nous n'étions plus à un âge où l'on pouvait supporter les grands froids, ni vivre comme des bêtes ou des héros solitaires. Nous avons besoin d'un peu de chaleur » (E, 367). Cela explique la profondeur et l'intensité des relations ainsi recherchées et cultivées, et s'il y a véhémence dans *Échine*, c'est bien à travers le lien irradiant qui existe entre les personnages.

Pour le meilleur et pour le pire, ce lien fort et assumé répare en partie, comble la fracture survenue chez Dan près de dix ans auparavant – époque où sa femme l’a quitté et depuis laquelle il n’a plus pu écrire –, dont il souffre en partie consciemment mais ne soupçonne pas encore toute l’ampleur, lui qui se montre, dans le premier quart du roman et avec un soupçon de dérision, résigné à la solitude et au désespoir : « Que l’existence ne fût avant tout qu’un long trajet solitaire et tout bonnement désespérant, voilà qui n’était pas nouveau » (E, 90). Cependant, il ne sait, pendant une large part du récit, mettre le doigt sur la source de ce désespoir d’ailleurs ponctué de moments heureux. À force de réflexions, de ressassements sur ses blessures, d’analyses de ses travers, il en vient à cerner de plus en plus précisément la nature de son mal, sans pour autant en comprendre les causes. Ce mal, cette brisure passée repose sur une perte apparemment irréparable qui a fait de lui un « pétiochard » à ses propres yeux :

Tout cela remontait assez loin, quelque chose s’était brisé en moi à un certain moment et je ne savais toujours pas ce qui m’était arrivé exactement – mais *quelque chose* s’était envolé, subitement *quelque chose* s’était éteint à l’intérieur de moi. L’inspiration n’était que la partie visible de l’iceberg, j’avais en fait perdu beaucoup plus que ça. J’avais longtemps cherché les raisons de ce châtement, passant et repassant ma vie au peigne fin, puis j’avais fini par admettre qu’il n’y en avait pas de raisons, enfin aucune que je puisse comprendre, et que le ciel pouvait vous tomber sur la tête sans prévenir et vous reprendre d’une main ce qu’il vous avait donné de l’autre. Si je m’accrochais, si j’implorais tous ces connards [les producteurs qu’il implore de lui donner des contrats de scénarisation], ce n’était pas simplement parce qu’il y avait Hermann. C’était parce que mes ailes n’avaient pas suffisamment repoussé. (E, 186 ; c’est l’auteur qui souligne)

Cette masse de souffrance engloutie sous la surface de l’eau (la fameuse image de l’iceberg, que Djian a souvent empruntée à Hemingway pour décrire son travail d’écrivain), pour ne pas dire refoulée, Dan l’ausculte avec de plus en plus de lucidité afin de pouvoir retrouver l’état de paix vers lequel converge ce roman dont l’excipit émet une note, somme toute, heureuse. Ainsi, c’est encore une fois grâce à l’évolution des liens qui l’unissent aux autres et au fil de ses démêlés avec Sarah, relation dans laquelle il éprouve toutes sortes de difficultés parce qu’il refuse de s’avouer son amour pour elle, qu’il « découvr[e] l’étendue des dégâts avec le cœur serré » : « J’avais donc eu si peur d’être abandonné une seconde fois...?! Si peur que j’étais parvenu à me le cacher et avait accepté tout et n’importe quoi de la part de Sarah...?! C’était un éclairage assez nouveau sur les quelque dix dernières

années de ma vie¹⁰⁰ » (E, 400). Élucidation de sa condition (« éclairage nouveau ») tout entière permise par son long cheminement, le dépouillement de ses illusions opère un renversement positif chez le sujet, passant du « pisse-copie à demi alcoolique » (E, 36), faible et démuné, à qui le passage par l'écriture a fort mal réussi ne serait-ce que du point de vue physique (« toutes ces années passées sur une chaise, toutes ces années sacrifiées au démon de l'écriture m'avaient brisé la colonne pour de bon et bousillé les vertèbres » (E, 31), à l'homme revenu de cette folie passée et reprenant, envers et quand même comme le disait Céline, des *forces* : assez pour amener Hermann à la vie adulte, assez pour donner la vie à nouveau avec Elsie, assez pour envisager sereinement, aussi incroyable que cela ait pu paraître au début du roman, renouer avec l'écriture.

Il est remarquable de constater que cette tranquille métamorphose procède dans son ensemble d'une empoignade avec l'écriture, dont il s'agit de sortir vivant. Alors qu'il se sent au départ comme un homme « qui a tué sa femme dans un accident de voiture », traumatisé au point de ne pouvoir « reprendre le volant », c'est-à-dire de recommencer à écrire, avant un délai de « vingt ou trente ans » (E, 78), il ne cesse, tout au long du récit, de lécher cette blessure et de fondre à la chaleur de sa nostalgie, se consolant de mieux de mieux de la chance qu'il a « d'avoir connu ça », écrire des livres, « la seule chose qui [l']ait vraiment excité dans la vie », à côté de laquelle « tout le reste [lui] paraît terne » (E, 229). Bien qu'il soit révolu, le mysticisme avec lequel il appréhende la tâche de l'écrivain, qui rappelle le combat du mortel avec l'Ange, constitue l'une de ces « ridicules séquelles » (E, 28) qu'il s'amuse à traquer en lui-même, jusqu'à ce qu'il ait pris suffisamment de distance avec sa véhémence passée pour envisager, à la fin du roman, se permettre un nouveau départ : « m'amusant, je me mis à penser que la Littérature se satisferait peut-être d'un homme à défaut d'un esclave illuminé et que je pourrais désormais m'y recoller, si des fois l'envie m'en prenait » (E, 425). Avec *Échine*, ce sont trois étagements distincts du discours qui convergent dans la transmission d'un même message, touchant la désacralisation de

¹⁰⁰ Comme c'est le cas à plusieurs dizaines de reprises dans *Échine*, et particulièrement lorsque les choses vont mal, Dan opposera aussitôt à ce coup dur existentiel les paroles d'un écrivain, sues par cœur et offrant une main amie en cas de déroute : « Je me souvins alors de ces vers d'Ezra Pound : "*Ce que tu as bien aimé restera / le reste n'est que cendres / Ce que tu as bien aimé ne sera pas volé / Ce que tu as bien aimé est ton seul héritage...*" (*Cantos* de Pise) » (E, 400; c'est l'auteur qui souligne).

l'écriture : le fond, ou le contenu, montre un héros qui parvient à être un homme en se libérant du démon de l'écriture ; la forme, allègre, paresseuse (verbeuse) et ludique, est le signe de cet apaisement du rapport à la « Littérature » ; le réglage rhétorique, enfin, auquel se livre l'auteur en insistant à ce point sur la tyrannie d'une vision véhémente de l'écriture inséparable d'un trop lourd « prix à payer » (E, 344), achève de transmettre à son lectorat réel, dont une partie tend à endosser ce même mysticisme, le signal d'un abaissement nécessaire des attentes et d'une accalmie émotionnelle. Après *Échine*, jamais plus l'écriture de Djian ne sera ce qu'elle a été auparavant.

Flamme de l'écriture perdue, peur de l'abandon, faiblesses de la chair et de la charpente corporelle, cela fait beaucoup d'arguments en faveur de l'humilité illustrée dans ce livre, et au détriment de la fougue qui innervait les précédents. D'écrivain véhémente, Djian devient écrivain humble. La véhémence devient l'ennemi de la distance, ce qui oblige à s'en remettre. Sa véhémence, Dan la conserve toutefois, la réserve plutôt, comme je l'ai montré dans mon mémoire de maîtrise¹⁰¹, à son activité de *lecteur* et à son discours sur ce qu'est, pour lui, la bonne littérature : celle où l'on sent un « *être humain* derrière les lignes » (E, 300 ; c'est l'auteur qui souligne). Toute cette période de l'œuvre de Djian communique la véhémence du passage de l'écriture dans sa vie. Il s'agit de son *Sturm und Drang* personnel ; après, viendra le dépouillement à l'étatsunienne.

viii. *La boule s'arrête au bas de la pente.*

J'en reviens à mon image du cercle, de la sphère en mouvement, s'immobilisant avec la dernière phrase du roman... Ou à l'image de la rive, où des vagues s'écroulent sans cesse... C'est certainement une découverte à garder en mémoire que cette circularité, ce ressac – un fort ressac en ce sens que la véhémence dicte la régularité des vagues – des états de la présence qui en renouvelle infatigablement les luttes, cette circularité également exprimée par une chute qui ferait retour sur son incipit, un peu comme l'a imaginée le cinéaste David Lynch dans *Lost highway*. On pourrait résumer l'ensemble de ce qui a été

¹⁰¹ Cf. Chapitre 2.1.2, « *Dan : Échine (1988)* », p. 71-74.

proposé ici en affirmant que le héros, mu et ému par les déflagrations du monde qui l'entoure autant que par les fluctuations de son intériorité, hurle avec véhémence qu'il ne fait que tourner en rond. Cela n'est cependant pas vrai pour tous les romans analysés : la circularité des trajets de vie éprouvés par les narrateurs de *Maudit manège* et d'*Échine*, eux qui se rendent bel et bien quelque part, eux qui deviennent bel et bien quelqu'un d'autre, est beaucoup moins évidente. *Zone érogène*, *37°2 le matin* et *Échine* sont des projets de retour à une certaine forme de paix ; ce n'est pas le cas de *Maudit manège*, dans lequel la prise de conscience de la *distance* et la distanciation qui en résulte signent la déroute de la véhémence en tant que vice toxique procédant d'une vision fausse de soi-même et conduisant à une dégradation du rapport au monde.

Circularité, distance, distanciation, pression de la fatalité, révolte et humilité constituent ici, en tout cas, les variables d'un processus qui confirme les dires de Fontanille et Zilberberg cités par Marcheix dans *Les incertitudes de la présence*, selon lesquels, « d'un point de vue sémiotique, une forme de vie est à la fois une affaire de cohérence et une affaire de congruence » (Marcheix, 2010, 21). La forme du cercle, démultipliée et donc congruente, converge sur l'axe horizontal déplié par l'énoncé, pour n'être jamais pareille à elle-même. Ceci remet en cause la métaphore du ressac ; celui-ci ne franchit aucune distance ; ou plus exactement, il franchit toujours la même. Ce n'est pas le cas des formes de vie animées par l'écriture de Djian, pour lesquelles la distance joue un rôle capital. L'image de la chaîne ininterrompue de cercles défilant sur un plan horizontal est donc celle qui reflète le mieux les itinéraires de la présence : elle avance tout en étant culbutée sans cesse. Quand on trace au crayon, sans en lever la pointe et de gauche à droite, une série de cercles (chacun représentant un moment de la présence, un cerceau de feu) formée d'un trait continu, des zones mitoyennes apparaissent, enjambements et sédiments de la présence à reporter au cercle suivant. Cette composition par strates, cet ordonnancement des phénomènes reliés à la présence, dont le brassage et l'entrechoquement permanents ne font que confirmer l'aspect vivant, seront tout à fait différents dans les romans écrits par Djian entre 1991 et aujourd'hui, exploitant bien davantage, entre autres procédés, l'ellipse et le jeu du montrer-cacher.

Il faut quand même insister sur un paradoxe : dire ne pas se soucier des histoires le moins du monde, alors qu'une part majeure du sens des romans de l'auteur repose dans l'évolution (ou la stagnation, ou la circonvolution) de ses personnages et des relations qu'ils entretiennent entre eux. Ses personnages, il les montre en train d'agir, de parler, de penser, et peut-être surtout, d'éprouver, telles des entités de chair. Mais comment donner vie à ces présences sans *l'aventure* qui les justifie? Quoi qu'il en soit, les six récits examinés dans ce chapitre font état, dans tous les cas, de quêtes d'émancipation. L'ennemi dont il faut s'affranchir porte des visages différents d'un récit à l'autre : la mort violente, l'aliénation, l'indifférence du monde, le déni de reconnaissance, la longue glissade du corps vers l'infirmité et l'étiollement du talent.

Il serait réducteur de conclure à une fonction de la figuration de la circularité qui serait de faire écho à la vanité de l'expérience humaine, car c'est oublier les rebonds de l'être placé à l'intérieur de ce cercle, à l'image d'un noyau qui se cogne sans arrêt aux bords de ce cercle au mouvement mou et lent, ou encore d'un atome en quête de fusion... Voir là, plutôt, la marque d'une écriture dynamique serait une belle façon de faire le pont avec l'idée d'une littérature du *contact* placée à l'entrée de cette thèse, une écriture de la friction, produisant chaleur, énergie.

Ce que dessinent les aventures de tous ces sujets par leur mouvement circulaire irrésistible, c'est peut-être bien, en définitive, une lutte pour une identité inchangée, inviolée, ou en somme, une lutte pour l'intégrité¹⁰² : qu'on les laisse en paix. Tout bien considéré, la véhémence de ces textes réside enfin dans cette force impitoyable qui meut les êtres et les fait ployer sous elle, plier l'*échine*, hisser le drapeau blanc ; il n'est pas vain d'ajouter que cette force renvoie à l'identité créatrice de l'auteur, qui cherche, rappelons-le, à mettre de l'ordre dans sa tête, et à construire en énoncés, avec une pensée pour un mot de Gide, « toutes les vies qu'il n'a pas vécues » (Djian et Moreau, 1999, 54).

¹⁰² Tels les êtres passifs mis en forme par Henri Michaux dans *Lointain intérieur*, ils se veulent « insoumis » (Michaux, 2016, 67).

IV. Paratopie et intégrité : identités en lutte

À la Dispersion, je choisis la Concentration.
J'ai qu'une vie et tout ce qui m'intéresse,
c'est de la faire briller.

Ph. Djian, 37°2 le matin

Djian fait penser au maître de cirque disposant au milieu de l'arène du roman les cerceaux de feu qu'il fait franchir à ses êtres fictifs ; chacune de ses pages est un franchissement, celui du cerceau de feu que ses personnages essaient de sauter. Il crée des formes de la vie en marche, montre avec empathie les pas qui sont franchis. Dans quelle direction? Il ne le sait, ou plutôt ne le dit : « vers quoi pouvais-je me tourner, y avait-il un but à atteindre? » (MM, 311) Il laisse, telle une œuvre ouverte, cette question sans réponse, préférant rassembler toute son attention autour du périple en lui-même, de l'épreuve d'endurance subie par l'être soumis à ses mouvements intérieurs comme aux bourrades du monde extérieur, soumis à des forces tant centrifuges que centripètes, voyageant sans cesse entre le noyau et les extrémités du cercle dans lequel l'enferme son champ de présence, voyageant sans cesse, comme l'a formulé Henri Michaux en donnant ce titre à la première section et à un poème du recueil *Lointain intérieur*, « entre centre et absence » (Michaux, 2016, 7-38).

Il a été montré que les personnages de Djian savent, d'une part, ressentir le monde et la présence des autres qui les entourent et, d'autre part, se construire un vécu à partir de ces moments sensibles. Il reste à voir pour quel genre de vie ils militent, quelle visée motive leur véhémence, insuffle de la vigueur aux premiers romans de l'auteur.

La véhémence de la présence vient de tout ce dont celle-ci est chargée et de ce vers quoi elle tend : l'interrogation de sa situation dans le monde, la formulation d'une identité valable, l'émancipation recherchée à travers la mythologie de l'écriture et la poétique de Djian. Prise dans le flux qui la place dans un lieu de tension entre le traitement d'un signe et le passage au signe suivant, entre le passé et le futur, le dedans et le dehors, il lui arrive de chercher l'unité, de rassembler les états épars de son *activité* de façon à se dire à elle-même, autant qu'à qui veut bien l'entendre, ce qu'elle est, qui elle est – à définir son

identité, donc. Cela ne va pas sans l'examen d'une conscience incertaine, explorée dans ses béances, ses failles, ses lacunes, ni sans l'exposé du ressenti d'un corps fragile et symbole de la « seule vérité ici-bas » (MM, 21), ni sans le sincère « effort pour affronter le mensonger¹⁰³ » d'un écrivain du « Je ». C'est aussi en proclamant la beauté de ce processus, en le mettant en surbrillance par une intensité de tous les instants, que l'écriture de Djian se montre véhémence.

Être soi, à juste distance des autres, et dans l'ouverture au changement et aux transformations incessantes que les échanges intersubjectifs provoquent : telle serait la définition que je donnerais d'une identité en quête d'elle-même, réflexive, insaisissable dans sa totalité, tendue vers « un devenir, un vouloir être » (Landowski, 1997, 11), car soumise à « la perspective d'un temps non plus arrêté mais qui dure » (Landowski, 1997, 40), ainsi qu'à la sollicitation signifiante permanente exercée par la présence de l'autre. Chez Djian, les trajectoires de vie et les variations aspectuelles de la présence sont fonctions d'une visée plus vaste qui est la recherche d'une juste place dans l'univers (signes, choses et êtres), taillée de son propre chef et à ses mesures, et assurée de la reconnaissance de son droit à exister telle qu'elle est.

La question de l'identité permet donc de résumer les stratégies du sujet au regard de groupes de référence répartis sur l'axe Nous/Eux, au regard du temps qui passe également, qui apporte son lot de changements. Énoncé, incarné et assumé par une figure d'écrivain, donc ancré dans l'imaginaire de la vie littéraire, le discours djianien explore de roman en roman la place toujours changeante et paratopique qu'il entend occuper, celle que commande l'exigence créative qui « se nourrit d'un retrait méthodique, ritualisé du monde aussi bien que de l'effort permanent pour s'y insérer » (Maingueneau, 2004, 74). La forme de la véhémence de l'être vivant, fil conducteur de ce travail, rejoint ici le champ couvert par Daniel Marcheix dans *Les incertitudes de la présence*, celui des « problématiques identitaire et paratopique, en corrélation avec le substrat sensible et somatique tel qu'il affleure dans la discursivité narrative » (Marcheix, 2010, 12). Le héros-

¹⁰³ Formule de J.-F. Chiantaretto, citée dans GASPARINI, Philippe (2004), *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 234.

écrivain de Djian n'aura de cesse de proclamer sa différence et de se poser dans l'espace social comme le gardien d'une intégrité à chérir : « J'avais choisi de rester debout et de faire en sorte que ma vie ressemble pas à une poubelle. C'était ce que j'avais trouvé de mieux, c'était tout ce que j'avais à offrir. C'était pas aussi facile que ça. Je crois que ma seule fierté dans cette vie, c'est que j'essaie de rester un type propre. Il faut pas me demander plus que ça, j'ai pas la force » (37M, 232). Parler d'intégrité, ce n'est pas nécessairement prétendre à une absence de mauvaise foi, c'est plutôt reconnaître l'instabilité de l'être qui n'en livre alors une parole que plus vraie ; ces textes deviennent donc des parcours vers la vérité, celle de toutes ces vies possibles, par laquelle ils se justifient eux-mêmes.

i. Des ours : figures de la marginalité et de la disjonction

Les zéloteurs de Djian situent celui-ci en marge, mais l'est-il vraiment? De quel Même Djian serait-il l'Autre, exactement? Certains romans de Djian présentent effectivement des héros *marginiaux*, se frappant eux-mêmes d'un statut d'altérité (très relative, au demeurant, et surtout culturelle) et l'analyse de leur champ de présence ne suffit pas à épuiser le sens de leur expérience. Si les sujets constituent des figures de l'Autre, alors il faut rendre compte des différents « styles de vie » (Landowski, 1997, § II) ou stratégies identitaires qu'ils adoptent pour en arriver à une quelconque « présence à soi » et au monde. Éric Landowski a proposé quatre de ces types de stratèges, qui correspondent à autant de façons de négocier avec la présence du groupe, qu'il s'agisse de s'y intégrer ou de s'en exclure : le *snob*, le *dandy*, l'*ours* et le *caméléon*. Les héros marginaux des premiers romans correspondent de façon dominante au profil *ours*, que le théoricien décrit comme « ce solitaire – ce fou ou ce génie – à qui nul autre que lui-même ne peut indiquer le chemin à suivre et qui, une fois en marche, ne dévient pas, quoi qu'il arrive, de sa propre trajectoire, quitte à laisser petit à petit se rompre la plupart des liens qui le conjoignent à sa sphère d'appartenance » (Landowski, 1997, 54).

J'insiste sur la nuance : correspondent de façon *dominante*, donc pas totalement, au profil de l'*ours*, en ceci que les turbulences de la présence les amènent à dévier souvent de leur trajectoire – j'en rappelle le tracé : un « zigza[g] dans un désert sans fin » (E, 33), ou mieux, la chaîne de cercles concentriques et déroulés sur l'axe horizontal¹⁰⁴ –, allant jusqu'à les contraindre, dans leurs démêlés avec le social, à revêtir les habits, tour à tour, du *snob*, par leur arrivisme d'écrivains en mal de légitimité, du *dandy*, « prêt à tout au contraire pour [se] démarquer et se disjoindre de [la] société » (Landowski, 1997, 54), et du *caméléon*, par la ruse dont ils font preuve pour échapper aux mailles du filet et pallier les stigmates que leur attire leur dissidence générale. Cette réserve formulée, je réitère que les passages textuels où la présence, confrontée à la nécessité d'un positionnement identitaire, s'apparente à celle de l'*ours* forment une large majorité des figurations de la marginalité.

D'abord, et comme c'est le cas chez l'*ours*, l'ennemi porteur du danger de l'assimilation, autant dire de la mort, est bien vite identifié. Les narrateurs des cinq premiers romans de Djian s'en prennent vertement au monde des « fous furieux et des tarés, la bonne majorité, la Voie Royale » (BCE, 234), à « l'enfer [...] [d]es trucs neufs, [d]es plages ratissées, le rassemblement des fous furieux » (ZE, 12), ce quelque chose d'ironiquement « très subtil, [...] l'aboutissement de toute une civilisation » (ZE, 271) ; un monde qui de toute évidence n'« a pas été taillé spécialement à [leurs] mesures » (37M, 53) et en marge duquel ils se placent volontiers ; enfin, un « monde dégoûtant », qui n'en a pas moins conservé la grâce de « s'illuminer par moments », ce dont il est en partie redevable aux écrivains, à leur manie de « ramasser tout ce qui brille » (MM, 56) et à leur style, manifestation moderne de « la Lumière tombée du Ciel » (E, 390). Puisque la littérature, la bonne d'après leur échelle de valeurs, apporte un correctif au réel, l'ennemi peut aussi bien être *littéraire* et constituer la source comme la cible du discours

¹⁰⁴ À ce propos, Djian lui-même, dans ses entretiens avec Catherine Moreau à la fin des années 1990, affirmait chercher, à travers l'investissement d'un « Je » différent à chaque roman et l'exploration qu'il mène du « problème » de « l'identité » qu'il compare à une « montagne qui recule au fur et à mesure qu'on s'avance vers elle », à « tourner autour [de cette question] en espérant que les cercles so[ient] concentriques ! » (Djian et Moreau, 1999, 54)

d'opposition, fournissant par là tout un programme éthique et esthétique en perspective¹⁰⁵. L'ours se rebiffe avec une pareille superbe devant les deux formes de pouvoir. Il fut d'ailleurs admiré pour cela.

Cette figure de l'*ours* emprunte toutes sortes de déclinaisons isotopiques liées à la *sauvagerie* et introduit les motifs disjonctifs de la misanthropie, de la réclusion cultivée pour elle-même, de la solitude et de la pauvreté garantes d'une vie intérieure riche et pleine, en plus d'être véhiculée par une économie textuelle à l'avenant trahie par un parti pris esthétique évident en faveur d'une langue vernaculaire indomptée, insoumise. Or, cette forme de la présence n'est pas sans transmettre une sorte d'art de vivre global qui rejoint les commentaires de Djian à l'endroit de Kerouac, lorsqu'il disait du chef-d'œuvre de ce dernier qu'il « n'était pas un simple roman mais un traité de savoir-vivre. De savoir comment vivre » (Djian, 2010d, 57). De plus, la distinction qui s'impose entre identité narrée et identité narrante rappelle que les deux ne coïncident pas toujours, et que si la première tâche le plus souvent de se tenir à l'écart du monde, la seconde fait œuvre de conjonction en créant un contact continu avec le lecteur sensible et enclin à s'identifier à l'attitude investie de l'énonciateur quant à la vision qu'il a de lui-même et de son travail¹⁰⁶.

En d'autres termes, les coups de patte que le sujet-ours, qui se sait et se veut à l'écart du groupe dominant, destine aux membres de la communauté, ne réduisent en rien la volonté d'une réinsertion dans le monde, d'un retour vers lui accompli par le geste d'écrire ; l'ours tourne le dos à la collectivité, l'écrivain se retourne vers elle. Ce double

¹⁰⁵ Plus d'une fois, dans ses romans comme dans son discours d'accompagnement (interviews, textes dans la presse, etc.), Djian a dit avoir puisé sa colère d'écrivain, à ses débuts, dans son rejet du modèle dominant de légitimité littéraire répandu à son époque : « cela m'énervait beaucoup de voir tous ces écrivains pontifier à la télévision. Dans ces moments-là, je me demande si je suis vraiment un écrivain, car je ne suis vraiment pas comme ces gens-là » (De Caunes, 1987); « Je ne supportais pas ce que je lisais en France. J'ai vraiment écrit en négatif, contre quelque chose. C'était une attitude de refus, de rejet. J'en veux à des tas d'écrivains de m'avoir fait perdre du temps » (Neuhoff, 1993); « À l'époque, j'écrivais contre. Contre les auteurs qui m'ennuyaient. J'étais un écrivain énervé. Les "écrivains" qui remplissaient les librairies m'énervaient, parce que je trouvais qu'ils empêchaient les gens d'aller vers les œuvres importantes » (Djian, 2010c).

¹⁰⁶ Dans son entretien avec Antoine de Caunes toujours, Djian trace un portrait de ce qu'est, pour lui, le lecteur idéal : « Un bon lecteur est quelqu'un qui est vraiment en phase avec toi, qui va comprendre ce que tu as voulu mettre au mot près. C'est un lecteur qui va se foutre de l'histoire, comme moi »; « Quand je parle d'un bon lecteur, je parle de celui qui va me suivre dans ce que j'essaye de faire » (de Caunes, 1987).

mouvement, à la fois disjonctif et conjonctif, caractéristique de la notion de paratopie¹⁰⁷ théorisée par Maingueneau, qui permet à la fois d'exprimer une différence et de tendre une main conciliante – ou plus pragmatiquement, de pouvoir continuer à communiquer –, s'observe par exemple dans ce passage méditatif de *Maudit manège* :

Je suis resté un moment devant la fenêtre, les fesses collées à l'évier, les bras croisés et mon verre dans une main, aussi à l'aise que dans le ventre de ma mère. Il n'y avait pas trente-six façons de voir l'avenir, c'était la seule position valable. Il m'était déjà arrivé de rester comme ça jusqu'à ce que le jour se lève. Ensuite, j'allais me coucher. Je n'avais de comptes à rendre à personne. Je pouvais bâiller tout le restant de la journée avec les cheveux dressés sur la tête. Dans la vie, chacun se débrouille comme il peut, il n'y a pas de recette idéale pour s'en tirer. La manière dont je m'y prenais avait le mérite de pas coûter grand-chose [...]. (MM, 31)

Ainsi, l'attitude *ours* ne suffit pas à rendre compte de l'ensemble des stratégies identitaires déployées par le discours parce que la condition d'écrivain, qui force une renégociation perpétuelle du droit à l'existence et une autolégitimation de sa paratopie, contribue à rebâtir des ponts entre le sujet et le groupe.

Les nombreuses démonstrations et protestations de singularité occupent les narrateurs véhéments de Djian en train de renégocier leur statut identitaire et leur positionnement en société. D'une copine qui vient de l'accuser d'« égoïsme », le narrateur de l'une des histoires de *Cinquante contre un* dit à part qu'elle a « raison à quatre-vingt-dix pour cent » (CCU, 112). L'indépendance farouche et l'individualisme assumé dont il a été question ailleurs dans ce travail (partie 1, chapitre I) conduisent le protagoniste à une double altérité, un statut paradoxal de marginal parmi les marginaux ; écrivain confidentiel et sans le sou, évoluant dans un milieu toujours-déjà contre-culturel, il se trouve à part de la masse par son appartenance au milieu des Lettres auquel il se sent pourtant catégoriquement étranger, tendant donc à s'identifier, par un effet retors, à un membre de la masse laborieuse, cherchant ainsi à brouiller les repères identitaires : « Je savais que je ressemblais plus à un travailleur de force qu'à un écrivain. D'où mon entêtement à répéter qu'un écrivain EST un travailleur de force » (MM, 159). La multitude ouvrière le reconnaît-il pour autant? Non, comme on l'a vu au cours du fameux épisode des poutrelles

¹⁰⁷ La paratopie est définie en introduction : voir *supra* p. 28.

de ciment dans *Zone érogène*. Le héros est étranger à tous les milieux (prolétaire ou littéraire) et met en déroute, par son *ethos*, son apparence et son attitude mêmes, les jugements conventionnels du sens commun, ou ceux d'un policier de passage chez lui pour l'interroger sur la disparition de Cécilia : « Quand je te regarde, il a dit, quand je vois un type comme toi, je vais te dire, ça me ferait vraiment mal aux seins que tu sois vraiment un écrivain » (ZE, 79). Sa double inadéquation le conforte dans la position de retranchement où il se cantonne, laquelle s'exprime parfois de façon franchement comique, lorsqu'on l'invite à une fête par exemple : « – On t'attend. Il y aura tout le monde. / – Ça fait rien, je viendrai quand même. Je m'occuperai du thé au jasmin » (ZE, 19). Cependant, la ruse de cet ours, différente de celle qui conduit le caméléon à se fondre dans le décor, est suffisante pour ne pas que sa double étrangeté, liée au fait qu'il se présente dans toutes les sphères comme ce que l'Autre n'est pas – aux littéraires, il se revêt des habits du forçat ; aux prolétaires, il se présente volontiers en écrivain ; aux gens branchés et « vraiment à la coule » qui se font un point d'honneur de ne « plus s'étonner de rien », il oppose son tempérament d'« idiot qui pousse des OH et des AH » (ZE, 339) –, ne le fasse sombrer dans l'aliénation, ni même dévier de sa quête qui consiste à écrire et à vivre en restant « toujours sensible aux choses qui donnent un sens à la vie » (ZE, 122).

Il n'y a pas vraiment de Nous chez Djian. L'emploi de ce pronom personnel est même remarquablement rare. D'emblée, la société semble morcelée, désunie, en proie à une lutte pour la survie et à l'angoisse. Quelques occurrences viennent néanmoins marquer de nouvelles revendications identitaires cette fois-ci partagées par le héros et un groupe particulier (les agents de la contre-culture) et souvent articulées à l'énonciation de constats concernant l'époque, le choc des idéologies (Nous contre Vous) : « À moins de se trouver soi-même formidable et dans ce cas, laissez tomber, y'a tout un tas de bouquins écrits exprès pour vous, venez pas m'écraser sous votre âme délicieuse, nous sommes quelques-uns dont vous ne pouvez plus rien tirer » (CCU, 197-198). Tout ceci est dit à chaud par le narrateur intempestif d'une histoire racontée à la troisième personne, qui se permet à l'occasion ce genre de dérapages et qui promulgue avec véhémence sa vision antagoniste à l'égard du monde contemporain, obsédé par la réussite et sclérosé par la fausse conscience.

Zone érogène est sans doute le roman du corpus qui exacerbe le plus la figure de l'*ours* solitaire. L'importance que « Djian », héros du roman, se donne en tant qu'écrivain le rend arrogant, et par là, narcissique, égocentrique. Sa copine le lui crie d'ailleurs à la tête : « Y'a pas de place pour moi dans ta vie, y'a de la place pour personne, il y a rien que toi et tes putains de bouquins!! » (ZE, 336) Ses relations ne sont pas simples (hormis son amitié avec Yan) ; il y veille lui-même, entretenant une hostilité affichée et cherchant continuellement à se distinguer, échouant en tout cas à entrer aisément en relation, par manque d'empathie : « Ce qu'il y a de chiant avec les autres, c'est qu'ils ont leur vie, leurs problèmes, et ce fameux instinct de conservation » (ZE, 196).

Le rejet des autres, faut-il le préciser, participe de l'exaltation romantique de l'identité créatrice. Ce héros est encore loin de l'humilité, d'une relativisation de son amour-propre. Il suffit de considérer son credo, son art de vivre, pour constater que le bien de la collectivité ne figure pas parmi ses préoccupations premières, lui qui affirme, avec l'ironie qui est la sienne, que les choses qui valent la peine ici-bas se dénombrent sur les doigts de la main : « baiser, dormir, écrire, rêvasser et oublier tout ça de temps en temps » (ZE, 306). Dire qu'il n'a aucun souci des autres serait toutefois sous-estimer la valeur du terme « écrire », mot pour lequel il s'inflige tant de souffrances et s'aliène le monde. L'orgueil du personnage est à la mesure de la noblesse qu'il prête à l'écriture, puisque c'est à la communauté des écrivains eux-mêmes, morts de préférence, qu'il s'identifie le plus, y voyant un refuge et surtout une source d'énergie qui l'aide à traverser les moments difficiles. Il est permis de croire qu'en embrassant cette poétique de l'écriture comme présence accompagnatrice, il brise le cercle du moi. Je signalerai également que, s'il est fort critique et peu amène envers ses prochains immédiats, il lui arrive de s'inclure dans le groupe : « c'était des gens de mon âge et on était tous coincés dans cette fin de siècle, peut-être qu'eux aussi ils faisaient tout ce qu'ils pouvaient, je sais pas » (ZE, 84).

En somme, que ce soit par la pauvreté attachée à l'attente d'une juste rémunération de son travail d'écriture (« C'est pas un gros chèque. Je peux à peine sourire » (ZE, 78)), par l'alcoolisme et le nihilisme qui peuvent pousser un homme à penser que « boire c'est

peut-être pas la meilleure solution, mon pote, mais [que] c'est la seule » (BCE, 214), par l'individualisme forcené d'un repli sur soi et sur le présent et sur la présence à ce présent (« Je suis là. C'est tout ce qui m'intéresse » (BCE, 256), dit Ned dans *Bleu comme l'enfer*), ou encore par l'orgueilleuse solitude qui ordonne de ne pas « [s']arrête[r] devant les vitrines où tout le monde fait la queue » (37M, 276), les héros djianiens s'appliquent de façon plus ou moins systématique à se disjoindre du groupe de leurs semblables. S'accusant, lorsqu'ils souffrent, de le faire « comme le dernier des glands » (37M, 350), et s'isolant dans la paix de l'habitable de leur voiture, « l'ultime refuge pour un homme de cette époque » (BCE, 207), ils « trouvent la force / En allant leurs chemins solitaires » (Cohen, cité en exergue à *Cinquante contre un*) et, doublant l'intransigeance de l'auteur lui-même qui se pose en seul et unique juge de la qualité de son travail d'écrivain, ne font « aucune concession, ni à rien, ni à personne » (De Caunes, 1987). Cela dit, s'ils peuvent se permettre cette attitude de retrait, c'est que, par d'autres moyens, ils œuvrent à retisser les liens qui les unissent à la communauté, en donnant à la revendication de leur identité singulière une véhémence que leurs prochains, et ultimement le lecteur, seront incités à plaquer sur ce qui les anime, les pousse dans cette vie. Leur présence au monde, à eux-mêmes, à leur travail, est exemplaire. Leur offrande est à prendre ou à laisser. Pour certaines raisons qu'on va voir, elle fut prise.

ii. *Des tisserands : figures de la conjonction*

Les innombrables exemples textuels dans lesquels le narrateur djianien partage les impressions personnelles que la vie lui inspire, les réflexions que lui dicte l'ensemble de ses expériences, et formule par là même ce qui entre dans la définition valable quoique toujours changeante de son identité, à savoir qui il est pour lui-même, pour les autres et au regard du temps qui passe, lui confèrent une image générale, un *ethos* qui constitue l'aspect le plus remarquable, mémorable, frappant et convaincant de sa présence. Or, ces passages ne font pas que déclarer une guerre totale à la civilisation, ils réinscrivent au contraire la présence dans une cohabitation possible avec la multitude extérieure. Ils introduisent un nouveau mouvement de balancier, une oscillation dynamique (une autre!) s'opérant du pôle

de la disjonction au pôle de la conjonction. Par l'investissement d'une voix et d'une subjectivité omniprésentes, le discours à focalisation interne et l'écriture au « Je » débouchent, et c'est là une intuition depuis longtemps défendue au sein du discours autobiographique¹⁰⁸ à laquelle Djian apportera une nouvelle variation, sur une plus grande transitivité, pour ne pas dire une rencontre avec l'autre : « Elle [son écriture] est autant introspective qu'ouverte sur le monde extérieur. Plus elle sera introspective, plus elle sera ouverte sur l'extérieur, je crois. Mais ce n'est qu'une hypothèse » (De Caunes, 1987). Parler de soi-même pour parler de tous : il y a là un premier effet à placer au crédit des formes de la conciliation. Le « Je » de l'écriture n'est pas coupé du monde, bien au contraire. Il a un pied dans la réalité et livre un discours qui déborde largement le cadre de l'univers fictionnel qu'il met en place.

Telle l'araignée tissant la toile qui captera l'adhésion du lecteur, Djian ménage donc plusieurs espaces, au gré de l'énonciation qui mêle, comme je l'ai montré, des éléments diversifiés (récits de geste, discours rapportés en mode direct et indirect, pauses narratives, notations spatio-temporelles, méditations philosophiques et considérations morales assorties de tous les procédés transtextuels et intermédiatiques, figures de style), où déployer différents motifs et figures de la conjonction : adhésion occasionnelle et nuancée à certaines valeurs communes à une génération, construction de liens forts, comme l'amitié, entre les entités individuelles d'une constellation de personnages, empathie à l'expérience commune et identification à la multitude souffrante, incorporation de la parole des écrivains aimés invoquée en appui devant les difficultés rencontrées.

Ainsi, une valeur commune à une génération passée par Mai 68 serait certainement le culte de la liberté, fût-elle d'une inanité complète (« la liberté c'est ce qu'il y a de meilleur, même si on peut rien faire avec » (BCE, 125) ou dût-elle se limiter à une liberté de choisir « la manière de s'habiller ou de se tailler les cheveux » (37M, 274). La liberté

¹⁰⁸ Exemple fourni par Philippe Gasparini dans son ouvrage de 2004 sur le roman autobiographique, au chapitre des « lieux de sincérité », le discours de Paul Auster à propos de *L'invention de la solitude* offre une synthèse efficace de cet argument : « J'ai moins l'impression d'avoir raconté l'histoire de ma vie que de m'être servi de moi-même pour explorer certaines questions qui nous sont communes à tous »; cf. Gasparini, 2004, 243.

de se construire une identité dessine un chemin à toute une cohorte d'individualités, chemin sur lequel la singularité du héros est chevillée à la destinée collective : « Ce qui faisait le charme de cette génération, c'était une assez bonne expérience de la solitude et de la profonde inutilité des choses. Heureusement que la vie était belle. Je me suis allongé sur le lit avec le silence en forme de carapace de plomb » (27M, 236). Il n'est pas étonnant qu'une partie de la critique, la partie conquise, ait vu en Djian le héraut d'une génération tant celui-ci, et bien qu'il ait eu à s'en mordre les doigts plus tard, a inscrit et ancré dans son œuvre l'appartenance – dont il cherche d'une certaine façon à se défaire – qui le liait à ses congénères : « ô ma pauvre génération qui avait encore accouché de rien, qui n'avait connu ni l'effort ni la révolte et qui se consumait intérieurement sans trouver une seule issue. J'ai décidé de boire à sa santé » (37M, 274). L'évolution des rapports sociaux et humains, accélérée par cette même génération assoiffée d'autodétermination, « torturé[e] par la solitude et obsédé[e] par [sa] forme physique » (ZE, 222), se matérialise dans toutes sortes de fêtes et de réunions sociales que Djian insère régulièrement dans tous les romans du corpus, et qui fournissent leur cadre, fait intéressant, à la plupart des prises de position dont les extraits cités ici donnent un aperçu.

Ensuite, l'amitié joue derechef ce rôle de liant intersubjectif et social qui fait en sorte que les héros de Djian, quoiqu'ils en disent, n'ont pas qu'eux-mêmes à qui rendre des comptes. La reconnaissance de leur identité, dont il a été montré qu'elle émanait de l'amitié et non des structures sociales, passe par la nécessité de rendre ce don à qui l'a fait, en perpétuant le cycle de la reconnaissance : se reconnaître soi, pour que l'autre reconnaisse le soi et que le soi reconnaisse l'autre. Ce processus vient ici et là museler l'*ours*, tempérer l'hostilité générale inspirée par les autres ou la répulsion née de la proximité avec certaines catégories d'individus¹⁰⁹, remettre en question des présupposés perceptifs et affectifs erronés dans l'estime qu'il a de l'autre : « en ce qui concerne Eddie, il s'est avéré que ma première impression était pas la bonne, en fait Eddie c'est un ange » (37M, 82) ; « Je

¹⁰⁹ Ces passages disjonctifs sont eux aussi, je le rappelle, légion : « J'ai tout de suite ressenti l'ambiance très snob malgré quelques levi's crasseux et certaines allures décontractées, c'était facile de voir que les abrutis étaient en majorité » (ZE, 332); « il était inutile de chercher à y voir clair ou d'espérer quoi que ce soit, il fallait se résigner à en croiser quelques-uns le long du chemin, de ces individus dont la seule présence vous énerve, de ces êtres qui peuvent se tenir silencieux, dans un coin, le dos tourné, ligotés sur une chaise, et qui vous mettent malgré tout les nerfs à vif » (MM, 27).

l'aimais bien. C'est pas à tous les coins de rue qu'on tombe sur un type qui vaut quelque chose sur le plan humain, ça ressemble presque à un petit miracle » (37M, 136). Agissant au cœur même des relations d'amitié, l'amour au sens large entre également dans les manifestations de cet art, dont Djian s'est petit à petit fait le maître – et ce de façon toujours plus fine, laconique, avec une toujours plus grande économie de moyens jusqu'à aujourd'hui –, de donner à voir « ces liens lumineux et sensibles qui vous unissent à une personne » (ZE, 310). L'intensité, la densité et la fréquence de ces célébrations des rapports humains montrent que l'*ours* ne fait pas que tourner le dos au monde, il s'en éloigne pour lui tisser de grandes paroles pleines de l'attachement qu'il porte à la vie – parce qu'un écrivain, comme le préconisait William Saroyan à qui Djian rend hommage au passage dans le chapitre qu'il consacre à Cendrars dans *Ardoise*, « doit être *amoureux* du monde » (Djian, 2010d, 48 ; c'est l'auteur qui souligne).

La promotion du métier d'écrivain apporte donc, elle aussi, sa pierre à l'édifice d'une identité qui a soin de ne pas s'aliéner tout le monde, et contrebalance, pour ainsi dire rachète la véhémence de la revendication paratopique. Dire se faire un devoir de dire que le monde est formidable malgré tous ses défauts, et le répéter à travers toutes sortes de représentations symboliques et d'effets stylistiques, esthétiser le réel en somme, a pu conduire plus d' « un homme à avouer », à l'instar des héros romanesques eux-mêmes, « qu'il aime sa vie » (37M, 207). L'exigence morale qui préside à l'écriture rejoue le parcours de la reconnaissance effectué dans la communion amicale : elle redonne ce qui a été donné. Ayant reçu de la lecture les mots alliés dont il faut s'armer en des temps difficiles, la présence, habitée des mots des autres au point de comparer la récitation d'une parole de Huang-Po au geste d'« enfile[r] une armure inviolable » qui permet de se « retrouve[r] aussitôt d'aplomb » (MM, 72), donne naissance à d'autres présences parentes, dans le monde réel, parce que « l'écrivain s'adresse [d'abord] à des gens qui lui ressemblent » (Gardner, 1998, 33). Non, l'auteur ne fait pas que s'amuser à dire, avec toutes les demi-teintes de l'ironie : « je suis un écrivain maudit » (37M, 376). Il démontre, éprouve la possibilité de s'en sortir et « [d'aimer] la vie [au] point [de] continuer à marcher au milieu de toute cette souffrance » (37M, 377). Chaque roman présente l'exploration d'une identité de passage et l'évolution sommative de cette accumulation renvoie à la

présence de l'auteur même, qui redit son droit d'exister, déploie les potentialités langagières propres à chacune de ces identités provisoires. Donnant forme et vie à des identités fortement individualisées par l'emploi d'un « Je » présent dans chaque phrase même lorsqu'il parle de lui à la troisième personne (« Il était écrivain, il était pas devin » (37M, 53), Djian mise tout sur ces voix singulières pour fournir à son style la pureté qui est l'un des seuls critères esthétiques qu'il lui importe de respecter.

En outre, les héros de Djian ne sont pas tous des *ours*, ou que des *ours*. Ned, l'un des protagonistes de *Bleu comme l'enfer*, âgé de trente-huit ans, est présenté comme « un gars plutôt facile à vivre » pour qui l'insupportable se résume à « voir quelqu'un vomir et surtout qu'on lui dégueulasse sa bagnole » (BCE, 11). Son nouvel ami Henri est, lui aussi, une bonne pâte, un être pacifique. En fait, l'incohérence du positionnement du sujet vis-à-vis du groupe peut s'avérer un effet humoristique diffusant un double discours, un discours à deux faces, grâce auquel l'énonciateur peut à la fois se dissocier de la norme tout en feignant de s'y inclure :

vous pouvez pas imaginer ce que la BARMS & C° véhiculait comme coups bas, haine et blessures, c'était un coin vraiment dégueulasse pour celui qui ouvrait les yeux et j'avais que ça à faire, c'était un truc plus écœurant qu'une charogne et les gens s'y plaisaient. *Je veux pas dire que j'étais différent des autres, évidemment*, seulement ce boulot, qui consistait à faire la navette d'un bureau à l'autre, me tenait à l'écart. Je faisais partie de rien du tout, j'étais pas plongé EN PLEIN dans leurs affaires, souvent on me prenait à témoin mais j'avais juste le droit de fermer ma gueule, simplement d'écouter, j'étais aussi chargé de transmettre les compte rendus des bagarres et je me privais pas pour en rajouter, je me démerdais pour attiser leurs trucs, je les faisais vivre à cent à l'heure. (CCU, 27 ; c'est moi qui souligne)

Pointer du doigt la laideur qui entache les turpitudes des humains en conservant la franchise de reconnaître qu'on ne vaut guère mieux qu'eux ; il y a là une honnêteté qui fait en partie la valeur d'une écriture qui postule que le sens est là, qui est sincère dans sa volonté de le débusquer, efficace dans sa façon d'en provoquer le jaillissement. Leur véhémence fait la lutte à un monde qui tend à tuer l'intensité poétique et sensible de leur rapport à la vie.

L'ambiguïté et l'intermittence sont les fins mots de l'histoire. Rendre justice à ces deux composantes irréductibles de la condition humaine est ce qui me fait conclure à

l'intégrité, fer de lance d'une lutte pour la légitimité, d'une voix qui, inscrivant au mot près la pulsation de la vie, ne ment pas. La paratopie qui enveloppe l'énonciation permet tous les allers-retours entre la disjonction et la conjonction, la vie cognitive comme la vie tout court étant faites de ruptures et de mouvement perpétuel. La « Concentration » dont font preuve les premiers romans de Djian, à l'égard de cette effervescente mêlée signifiante dont l'instance narrative est à la fois le théâtre et la spectatrice émerveillée, que j'appelle aussi la véhémence de sa présence, jette un doute sur la possibilité d'une unité stable en mesure d'occuper une position pérenne au sein de la société. Ils ont beau suivre un parcours, les héros de Djian restent inchangés à la fin des romans, car le changement est déjà inscrit, permanent et constitutif, au sein de leur identité ; ils revendiquent un parcours à contre-courant des principes organisateurs de la société, mais conservent une ouverture, une faille par laquelle se glisse une indétermination qui les rend toujours dissemblables à eux-mêmes et disponibles à recevoir l'énergie bouleversante, représentée par une quantité impressionnante de variations imaginatives, émanant de la présence des autres. Il s'agit pour eux, encore une fois, de trouver la juste distance où se tenir par rapport au Nous, pour être en mesure de continuer à communiquer avec lui tout en poursuivant leur chemin solitaire, en menant leur barque d'écrivains et de vivants.

Ce que doublent, dans leurs infimes mouvements comme dans leurs grandes articulations et fluctuations, les manifestations de la présence des héros véhéments de Djian, pourrait bien être l'image d'une identité créatrice qui se positionne en rapport avec les questions de l'autorité et de la légitimité, se cherche à chaque nouvelle énonciation une place acceptable où se tenir. Ce qui deviendra la marque de commerce de Djian – et dont il se fera un devoir, dès *Échine*, de se débarrasser par peur de se caricaturer lui-même –, touchera à cette intensité avec laquelle ses voix ressentent et communiquent leur expérience, en tous points reconnaissable pour un lectorat désabusé et plausiblement en mal de pareilles démonstrations de dignité.

À chaque paragraphe, la présence frappe par sa véhémence ; les héros de Djian ne voudraient être rien d'autre que ce qu'ils sont. Ils portent en eux les mots des autres et augmentent le degré de poéticité du réel avec les leurs, ils portent les traces que les êtres

chers ont imprimées en eux, et transportent éventuellement dans leur discours, jusque dans chaque phrase, la vibration d'une époque, conformément au vœu de l'auteur : « Si l'on ne capte pas tout, on ne capte rien et si ce tout ne tient pas dans la phrase, le tableau entier s'écroule » (Djian, 2010b). Quoi qu'en aient pensé certains représentants de l'institution littéraire française, ces présences ont existé et marqué les esprits, assez pour qu'une lecture approfondie de l'œuvre de Djian dans les années 1980 soit menée avec plus de trois décennies de recul, lecture permettant en tout cas de revisiter le passé récent du roman français pour en revoir un moment marquant, et de relever le fait que cette écriture a suscité l'intérêt de trois générations de lecteurs. Cela soulève la question, toute jaussienne et secondaire ici, et que je laisse à la sortie de cette partie de l'analyse consacrée aux manières dont Djian a su rendre présentes, dans ses textes de fiction des années 1980, des manières d'être au monde comme une attitude résiliente, comiquement représentée, devant l'absurdité de l'existence, de savoir si elle saura s'en rallier une nouvelle.

CONCLUSION

La poétique de Djian

Conclusion. La poétique de Djian

Chaque jour qui passe est comme le
cerceau de feu que les lions essayent de
sauter.

Djian, *Bleu comme l'enfer* (1982)
et *Maudit manège* (1986)

Quel terme, dans cette courte phrase répétée dans deux romans de l'auteur, paraît plus que les autres chargé d'émotion?... Je pencherais pour le verbe *essayer*, qui résume tout l'effort qu'il y a simplement à exister, et qui prend une couleur particulière si on le met en rapport avec l'épithaphe que Bukowski a fait inscrire sur sa pierre tombale : *Don't Try*. C'est là en partie ce qui distingue Bukowski de Djian : chez ce dernier, la présence *essaie*, et fort, de tenir en respect ce qui menace d'annihilation son attachement à la vie. Danger, solution, action. Elle a du ressort, elle rebondit, et parcourt en une seule page un grand nombre d'incidents significatifs.

L'idée simple donnant son point de départ à cette thèse se trouve ici amendée : plus que d'une écriture du contact, c'est d'une écriture du ressort qu'il faut parler. Rechargé par une lutte perpétuelle qui en est le principe actif, dynamique, le ressort de l'écriture se tend et se détend à l'intérieur de structures de signification communicantes touchant à la fois au monde réel et au monde du texte, et rendant nécessaire le croisement des approches interne et externe qui a été privilégiée ici. Tout, des partis pris idéologiques de l'auteur, du soutien indéfectible de l'éditeur, des retours sympathiques ou antipathiques de la critique, des accrochages avec les pairs et les détenteurs de l'autorité littéraire, des voix des écrivains aimés, converge dans l'image d'une lutte menée au service de l'écriture, qui a la véhémence pour ressort et pour signature. La lutte qui se déroule dans le monde de l'action, mise en lumière par l'analyse externe, se transpose dans le monde de la fiction, innervant les romans et l'expérience vive qu'ils contiennent des enjeux qu'elle ressasse : exister en tant qu'écrivain, préserver son intégrité, faire état des liens « lumineux et sensibles » qui unissent les personnes entre elles. Par son caractère impliqué et engagé, cette quête englobante, absente des romans plus récents où elle semblerait de toute façon perdue d'avance, donne à la première période de l'œuvre de Djian sa naïveté, que je préfère appeler sa *véhémence*, qui la situe en face, à l'opposé des écritures du *soupçon* (Viart,

2002, 129-174). La distance, ayant épuisé ce ressort, a pour effet de l'y réintégrer, par l'apprentissage de l'humilité. En d'autres termes, la lutte se solde par un compromis et un dialogue entre l'*écrire* et le *vivre*, et il fallait rendre compte de ces deux faces : écrire (créer des mondes, approche interne des textes), vivre (exister dans le monde réel, approche externe des textes).

Djian l'Aède... Djian Rivalisant... Djian Mélomane, Djian l'Être sensible, véhément... Autant de formes passagères et variées d'une mythologie de l'écriture, entretenues par le discours de l'auteur lui-même comme par ses défenseurs dévoués. Illusions, n'est-ce pas, dans la mesure où l'écrivain, s'il a écrit, l'a fait pour une seule raison, peut-être même la seule raison « avouable » comme le pensait Cendrars dans son appendice à *Moravagine* : « se procurer de l'argent avec du vent » (Cendrars, 1968, 230). Nombreux sont ceux pour qui la discussion devrait s'arrêter là, précisément à ce point, et jugeraient parfaitement inutile de poursuivre l'aventure. Et pourtant, ils auraient tort. Il y a longtemps que l'intention de l'auteur n'entre plus en ligne de compte. Les potentialités d'une écriture s'étendent bien au-delà, quand on observe leur impact sur toute une communauté de lecteurs, des projets qui ont présidé à son apparition, et dépendent de facteurs qui dépassent le seul pouvoir de son créateur. L'une des multiples tâches de la critique n'est-elle pas, ainsi que l'affirmait John Gardner dans *Morale et fiction*, de mettre au jour des « liens ayant échappé à l'artiste lui-même » (Gardner, 1998, 22)?

L'un de ces liens touche à la coordination et à la convergence de plusieurs intensités, à savoir l'intensité dans la diction et l'intensité de l'expérience vécue encloses dans chacune des fictions de l'auteur, et leur mise en relation avec la force de frappe avec laquelle l'œuvre de Djian est venue laisser, sur la littérature française des années 1980, sa marque singulière : la véhémence. On a pu voir, tout au long de cette thèse, les moyens mis en œuvre par l'auteur et ses narrateurs délégués pour atteindre l'exigence dernière que dicte leur conception du métier d'écrivain, leur poétique : faire sentir, derrière les lignes (ou devant, ou dedans), la présence d'un être humain, doté d'une voix. Cet impératif de la voix, hérité de modèles littéraires pour la plupart

étatsuniens¹¹⁰, préside à sa démarche créatrice et constitue l'aspect le plus important de son travail pour lequel l'auteur recherche et mérite la reconnaissance : « C'est important d'avoir une voix, je crois. C'est le plus beau compliment que l'on m'ait fait dans toutes les critiques que j'ai eues » (de Caunes, 1987). Fondée, en amont, sur une bonne capacité d'écoute, qui est prioritaire dans la mesure où, comme l'affirmait Ricœur dans *Du texte à l'action*, « la première détermination du *dire* n'est pas le *parler*, mais le couple *écouter-se taire* [...], [qui] marque le rapport fondamental de la parole à l'ouverture au monde et à autrui » (Ricœur, 1986, 94 ; c'est lui qui souligne), la voix se fait le véhicule et l'instrument de la présence djianienne, pleine de la parole des autres autant que du sentiment de sa propre singularité. Sans elle, « de musique, point l'once », selon Céline, qui considérerait cette dernière comme le seul « message direct au système nerveux ». C'est par la voix que transite tout le reste.

Tout le reste : qu'est-ce à dire ? Ce qui a été recherché ici, c'est le principe explicatif de la riche complexité formelle et sémantique de l'écriture de Djian dans ses six premiers livres, soit le sentiment qu'elle crée de la véhémence, celle de personnages qui prennent la vie à bras-le-corps, qui restaurent une forme de vie primitive, en prise directe sur l'existence, qui ne prétendent pas jouir d'un contrôle absolu sur la réalité, mais qui se livrent tout entiers à l'urgence d'en découdre avec elle. Interrogé par une jeune fille obèse et désespérée sur la question de savoir si la vie a un sens, le héros de *Zone érogène*, « type aérien » que l'obligation à dire « quelque chose de profond » place dans une situation problématique, a cette réponse : « Bien sûr, j'ai dit. Putain, bien sûr que oui ! » (ZE, 165). La vie aurait un sens : à défaut d'une *signification* assurée, au moins une *direction*. Entre sens et distance, la présence clame, en jurant s'il le faut, qu'il y a la vie et qu'il faut la vivre ; véhémence... ontologique. Cela est, et il faut l'aimer.

Pour faire la synthèse des idées développées dans cette thèse, je recourrai à la distinction structurante qui a toujours guidé mes réflexions sur la présence chez Djian,

¹¹⁰ En faveur desquels l'auteur livre, dans *Ardoise* en 2002, un vibrant plaidoyer : « Ces écrivains avaient une voix. Il y avait un vrai travail sur l'écriture. Un travail qui ne visait pas à flatter l'esprit du lecteur mais son sens de la musique. Un travail sur la modulation d'une phrase. Sur sa beauté cachée. La plupart d'entre eux n'avaient rien d'autre à vous vendre. [...] On sentait chez eux un besoin d'aller au plus juste, d'enraciner l'écriture à la vie, d'en faire quelque chose d'utile et d'indispensable. De ne pas œuvrer pour la reconnaissance de leurs pairs mais pour le bien du pays tout entier, ce à quoi la littérature est destinée » (Djian, 2010d, 29).

c'est-à-dire les trois catégories de la présence à l'autre (et au monde), à soi et l'écriture. Je rappellerai ensuite l'importance de la véhémence dans la dynamique stylistique et sémantique qui a donné sa marque à l'écriture de Djian et décuplé son attractivité esthétique et pragmatique, puis je terminerai en montrant comment la véhémence de la présence s'inscrit en conformité avec la poétique, ou ce que Djian a considéré un temps comme la tâche, le rôle et la place de l'écrivain à l'époque contemporaine.

I. Ouverture à l'hétérogène

Tout ours mal léché qu'il paraisse à travers certains de ses avatars romanesques de la période véhémente, Djian démontre une remarquable capacité d'accueil, incorporant des présences autres au point de se présenter à moi comme « la somme de tous ces gens qu'[il a] adorés¹¹¹ ». Il place lui-même l'évolution de son écriture sous le signe des échanges relationnels qu'il noue avec son environnement physique et culturel ; son écriture change, parce qu'il change : « elle est le résultat de toutes les expériences et de toutes les rencontres que j'ai pu faire » (Djian et Flohic, 2000, 34). Mais c'est sans compter qu'il reconnaît à la littérature des pouvoirs d'un autre ordre, confiant par exemple à Catherine Flohic :

PD : – [...] Certains auteurs, et ce n'est pas une image, m'ont sauvé la vie.

CF : – Comment sauver une vie? Par la littérature?

PD : – De la même façon qu'il sauve la sienne : en remettant un peu d'ordre dans le chaos du monde. (Djian et Flohic, 2000, 138)

Je n'insiste pas sur les ressemblances qu'entretient la poétique de Djian avec la pensée de John Gardner, qui voyait dans l'art « une partie jouée contre le chaos et la mort, contre l'entropie », en ce qu'il « réaffirme précisément les valeurs qui retardent la mort » et « redécouvre ce dont l'humanité a besoin » (Gardner, 1998, 19-20). Mais le fort lien affectif que Djian entretient avec ses écrivains chéris tient entre autres à ce que ceux-ci ont placé la littérature au service de l'homme, et non pas l'homme au service de la littérature. Son œuvre est pétrie des implications et des résonances éthiques qui lui ont fait placer à la hauteur d'une telle exigence sa poétique d'écrivain.

¹¹¹ Voir les extraits de mon entretien avec lui, *infra* p. 262.

C'est en ce sens que j'ai tenté de faire ressortir l'importance de l'amitié : Djian l'ami, dupliqué à de multiples exemplaires à travers ses avatars fictifs, est l'une des formes de présence qu'on trouve dans son écriture encore aujourd'hui. Il n'y a pas que le « Je » ; les autres êtres qui gravitent autour de lui sont tous eux aussi fortement incarnés, locuteurs occasionnels faut-il le rappeler par le truchement des dialogues, et baignent tout comme lui dans le même tourbillon d'échanges énergétiques avec l'extérieur, avec les saillances du *violent dehors*. L'auteur a tout intérêt à les *faire être*, car c'est la manière d'être des personnages qui façonne l'intrigue, et non l'inverse. Dans leur ensemble, les constructions relationnelles que Djian échafaude en bon architecte aveugle¹¹² sont toutes marquées par la même fébrilité, chargées de la même tension électrique qui anime les autres aspects du vécu.

Mais l'amour de la tribu et l'amitié ne sont que l'une des façons dont la présence des autres contribue à l'hétérogénéité de sens et à la véhémence qui caractérisent les premiers romans de Djian. Au fil de l'analyse, l'inscription d'une ambiguïté idéologique, l'évolution d'une figure d'auteur hors-la-loi en quête de légitimité, le dialogue avec la tradition et l'institution littéraires, l'aide sans prix fournie par l'éditeur, la définition d'un lecteur idéal sont apparus, en effet, comme autant de porosités par lesquelles l'hétérogène réinsuffle sans cesse de la fulgurance à l'écriture, à la mise en mouvement d'un être et du monde au milieu duquel il *existe*. Une analyse strictement interne des textes se serait révélée insuffisante : le monde réel, ou monde de l'action pour reprendre la terminologie de Ricœur, prend une part directe dans la construction de la signification des textes en fournissant à la présence ses paradigmes, ses structures symboliques, ses objets, sa lisibilité.

Un fragment de discours publicitaire, une annonce passée à la radio ou une bribe de chanson captée dans une allée du supermarché peuvent mettre le héros dans tous ses états. D'un paragraphe à l'autre, les signes du monde, échos de la réalité empirique de l'époque de production et de réception, le confrontent, ravivent la flamme de sa colère ou de son humour ou de sa tristesse, ou de tout cela à la fois, le forcent à se repositionner. À travers les plages ratissées et les savonnettes vendues par paquet de cent, c'est une idéologie consumériste qui se trouve concrétisée et qui émeut,

¹¹² Rappelons qu'il compose ses romans sans plan ni intrigue préétablie.

positivement ou négativement, le héros ; à travers les infidélités d'une copine, ce sont d'importantes transformations sociales qui sont consignées, conduisant aussi sûrement que le reste à de vives réactions ; à travers l'encodage d'une appartenance à des factions dissidentes de la société, à une contre-culture en rupture avec les schèmes organisateurs dominants, c'est un refus de se soumettre qui est dit. La véhémence de Djian se traduit par une émotivité dans tous les aspects de la vie.

La réactivité, la sensibilité épidermique dont témoignent les romans de Djian se manifestent également dans le rapport qu'ils entretiennent avec le monde du livre en général. Dans ce domaine, on peut dire que le héros djianien prend carrément les armes¹¹³. Sans aller jusqu'à parler d'une relation fusionnelle avec son éditeur, c'est fort de cet allié incontournable que le héros-écrivain de Djian se dote des moyens de mener la vie qu'il entend vivre et de mener sa barque d'écrivain comme il le souhaite, quitte à en venir aux mains avec les représentants de la communauté littéraire. La tribu invisible d'écrivains trépassés dont il se sent l'héritier trouve ainsi de nouveaux soldats dans le monde visible, éditeur et auteur se lançant à la conquête des grands honneurs et terrassant l'ennemi autoritaire. Cela dit, ce jeu guerrier n'a pas duré, la présence tournant le dos à sa véhémence pour entamer sa descente vers l'humilité, issue présentée comme étant salubre dans plusieurs romans à partir d'*Échine*.

Pareil flegme s'est saisi de la réception critique dans la montée en notoriété d'un auteur qui en a tant dit à propos de sa génération qu'il a prêté le flanc au sacre lourd de conséquences consenti par celle-ci, qui l'a, avec l'aide de journalistes enthousiastes, propulsé au rang d'écrivain de la génération rock. L'énergie de la présence dans les romans a frappé de plein fouet un certain secteur de l'horizon culturel de l'époque, la

¹¹³ Ceci, jusqu'en 1988 précisément. Par la suite, la figure de l'écrivain sera reléguée au second plan, sans toutefois disparaître : dans le recueil de nouvelles *Crocodiles* (1989), pas moins de six figures d'écrivain sont explorées, trahissant possiblement une identité créatrice qui s'interroge sur la direction à prendre. Dans *Lent dehors* (1991), c'est la femme du héros qui est écrivaine, alors que dans *Sotos* (1993), l'écrivain Bob est un personnage secondaire; la figure de l'écrivain s'éloigne du « Je », pour être totalement absente des romans *Assassins* (1994) et *Criminels* (1997), puis s'en rapprocher de nouveau dans *Sainte-Bob* (1998), puis résolument dans *Vers chez les blancs* (2000) et plusieurs romans des années 2000 : *Ça c'est un baiser* (2002), *Impuretés* (2005), *Impardonnables* (2009), *Incidences* (2010). Ces six derniers titres revisitent et exploitent, jusqu'à la galvauder, la figure introduite dans *Échine* à la fin de la période véhémente : celle de l'écrivain fini, humble. Dans certains de ces romans, l'écriture est perçue comme un rempart que le narrateur érige pour se protéger de la misère (surtout affective, relationnelle, psychologique) qui l'entoure, ce qui évoque assez bien la claustration à l'intérieur d'eux-mêmes qui afflige les personnages des romans récents.

« gauche branchée » pour le dire rapidement, qui a reçu à bras ouverts l'écart esthétique par rapport à la norme que l'écriture de Djian performait, avant de percuter un public élargi par la grande diffusion et la traduction dans plusieurs dizaines de langues. Pourtant, et comme l'a reconnu lui-même l'auteur, le poids de ces dithyrambes a joué un rôle dans son changement de trajectoire, tant au niveau biographique avec le déménagement aux États-Unis, qu'au niveau poétique par l'exploration de nouveaux territoires romanesques. Si l'on ajoute à cela les premiers bémols sérieux qui commencent, en 1986, à se faire entendre sur son écriture, et qui viennent nuancer le portrait glorieux qu'on a fait de lui jusqu'alors, il devient clair que le dialogue réel et fictionnel avec l'instance critique a eu un impact sur l'évolution de sa figure d'auteur, lui qui se présentera désormais comme un individu banal, ordinaire, adepte du *cocooning* et désormais dépourvu d'ambition littéraire. Il y a là un signe supplémentaire de la perméabilité de la présence à la présence de l'autre, qui agit de manière dynamique sur la transformation de l'écriture et de l'univers qu'elle déploie.

Il faut rappeler que les liens de continuité avec une certaine tradition littéraire et les procédés de l'intertextualité et de l'intermédialité constituent dans cette œuvre la forme la plus déterminante d'hétérogénéité. Placée en exergue aux romans ou saupoudrée au gré des pages, la parole autre modèle, infléchit, appuie les manières de vivre qu'incarnent les protagonistes de Djian. Elle prend place parmi les signes culturels et les discours qui illustrent la volonté de Djian de capter la vibration de son époque. Ainsi, et par la grande accessibilité de son univers romanesque, Djian favorise la formation d'une communauté qu'il agrandit de plus belle en initiant un contact direct et maintenu par différentes formes d'interpellation avec son lecteur, dont il reflète les préoccupations et avec qui il transige selon des qualités pragmatiques, éthiques et une énergie illocutoire qui ne contribuent pas médiocrement à la séduction que sa présence dégage.

Telle est la part qu'occupe l'ouverture à l'hétérogène dans la formation et l'évolution de son style. Comme le pensait Gardner, « [l']originalité du style vient autant du tempérament que de ces étranges accidents que sont les expériences esthétiques de l'artiste – de la rencontre fortuite, dans l'enfance de l'écrivain, de Tolstoï, de Roy Rogers et des simagrées du chimpanzé du zoo de Saint-Louis, par exemple » (Gardner, 1998, 25). Sans surprise, Djian annonce au journaliste Jean-Louis

Ezine, au milieu des années 1990 : « Je suis la somme d'une grande quantité d'influences et je ne suis même que ça. Ce n'est pas le détail mais la somme qui est originale » (Djian et Ezine, 1996, 178). C'est donc aussi pour défendre et chérir cette place qu'il réserve dans son être à la présence des autres et à tout le savoir-vivre qui en découle, que Djian se montre, dans ses romans des années 1980, véhément.

II. Un amour de soi

Il n'empêche, tout procède depuis l'instance narrative, externe dans *Bleu comme l'enfer*, interne dans les autres romans, que l'incipit libère de sa laisse pour quelques centaines de pages et qui est le noyau et la source de ces phénomènes. Les caractéristiques de la présence à soi se déploient à plusieurs niveaux de la représentation, allant de la mise en place de ses bases fondatrices dans l'incipit des romans, à la défense de son autonomie identitaire, en passant par les fluctuations du champ surchargé de tensions au milieu duquel elle évolue et par la construction diachronique qui se profile dans les parcours de vie qu'elle dessine.

Le sens se ramène au « Je » : c'est lui qui en interprète la partition, c'est lui qui le constitue en énoncé. L'extrême concentration, la densité de la focalisation interne apporte une sensibilité corporelle et perceptive exacerbée, ainsi qu'une versatilité et une acuité des mouvements perceptifs. À l'affût de la moindre agitation du réel, le héros-narrateur, telle une bête traquée, procède à un balayage constant de son champ perceptif, liant les éléments de son environnement aux paysages changeants de son intériorité. L'étude des esthésies qui montrent le sujet fusionné physiquement et spirituellement à son monde révèle l'intensité recherchée dans toutes les sphères du *faire*, du *dire* et de l'*être*. Que cela passe par l'exploration d'états-limites, par la magnification du quotidien ou par des micro-épisodes qui font la synthèse d'un rapport général à l'existence, il y a une stimulation constante du désir d'en découdre avec la vie, vaste *zone érogène*.

Par ailleurs, la mobilité des sujets les resitue, à l'instar de bien des figures héroïques de la littérature moderne de la route, dans le flot souple et le renouvellement perpétuel d'une identité nomade. Elle place les héros dans un éternel entre-deux

séparant le foyer et l'inconnu, un inconfort qui les expose aux situations les plus inusitées, qui réactive l'état d'urgence dans lequel ils ne rechignent nullement à se retrouver¹¹⁴ ; elle les déplace géographiquement, mais également du centre à la périphérie de leur champ de présence, donnant lieu à une oscillation rapide qui renverse à tout moment l'orientation entre la source et la cible du sens, le sujet allant au monde, le monde brutalisant le sujet, le sujet se retranchant en son centre, puis retournant au monde, et ainsi de suite.

L'individualité souveraine débouche sur le statut paradoxal et doublement marginal de l'étranger parmi des étrangers, résultat d'une stratégie proclamant la singularité d'un procès identitaire. Pourtant, on parle là d'entités fictionnelles... La création d'un roman s'apparente à un exercice d'empathie, visant à explorer une facette de l'existence. Plus elle explore, plus l'écriture de Djian comprend d'humanité, au sens d'embrasser, de porter. Le surgissement d'un monde peuplé d'êtres reste l'un des tours les plus renversants que peut exécuter une voix en littérature. L'animation de ces êtres à l'intérieur d'une durée est une autre affaire. Quoiqu'il en soit, l'ambiguïté d'un jeu sur la frontière entre la fictionnalité et la référentialité, entre l'écriture au « Je » et l'écriture du Moi, soulève une idée de la présence qui passe par l'inclusion du matériau autobiographique. Interrogé par C. Flohic sur ce qui fait la matière de ses livres, Djian fournit une nouvelle formulation au poncif des écrivains du Moi : « Toute ma vie, j'imagine. [...] Je me suis aperçu que plus on s'enfonçait dans des interrogations personnelles, plus on prenait le risque de n'avoir plus que soi-même comme interlocuteur, et plus on tendait vers l'universel » (Djian et Flohic, 2000, 101). Si douteux et flou, eurocentré que puisse sembler cet universel, il faut tout de même admettre que l'ensemble du discours romanesque est fortement parcouru de la présence de l'auteur lui-même, et souligner par ailleurs que cette forte introspection est posée comme une façon possible de rejoindre l'autre, le semblable, le prochain ou le lointain.

Inscrits dans une durée et un climat, les héros incarnés de la période véhémente se débattent autant avec la fatalité, souvent symbolisée par des déconvenues physiques ou par les manifestations extrêmes des éléments naturels, qu'avec les défaillances de

¹¹⁴ Dans *Zone érogène*, le narrateur confie : « Je crois que j'ai une attirance morbide pour l'insécurité » (ZE, 193).

leur propre volonté. La question de l'âge s'est imposée dans l'examen des quêtes identitaires, si ténues soient-elles, traversées par les héros des romans, modulant leur désir de vivre aux formes de la véhémence, lesquelles trouvent leur illustration la plus forte dans la lutte d'une identité pour la préservation de son intégrité.

Le héros véhément est le lion qui donne ce qu'il y a de meilleur en lui dans l'absurde franchissement chaque jour recommencé des cerceaux de feu. À la question de savoir si oui ou non, chez Djian, on tourne en rond ; si on avance, mais avec un léger penchant de côté ; si on revient, insensiblement et à son insu, privé de la perspective supérieure (Djian, avatar fin-de-siècle de la perte de transcendance?) qui permettrait d'avoir une vue d'ensemble sur un parcours, vers son point de départ, l'analyse permet de répondre : non. Pris dans les courants du monde, le protagoniste a un point de départ et un point d'arrivée ; il est montré, tout au long de son tour de manège, en train d'essayer de vivre et de durer. Il offre un tableau de sa résilience à ses semblables.

III. Djian le scribe

La présence à l'écriture restaure les liens endommagés par tout ce qui relève du culte du Moi. Elle rebâtit des ponts là où le sujet tournait résolument le dos au monde. Elle est le signe réversible sur lequel le lecteur peut plaquer ce qu'il y a de plus cher à ses yeux. La passion que l'auteur met dans l'effectuation comme dans la représentation de l'activité d'écriture forme un autre aspect incontournable de sa véhémence. Elle donne à voir la trajectoire émouvante d'un créateur qui se cherche, qui s'y croit d'abord pleinement, se voyant Grand Écrivain, puis qui fait la découverte de la *distanciation* (la perte de ses illusions sur lui-même et l'apaisement de la querelle avec l'institution littéraire), et de la *distance* qu'il n'arrivera jamais à tenir à ce rythme infernal, pour entamer finalement un passage vers l'humilité.

En 1993, Djian fait paraître dans la controverse un premier roman aux éditions Gallimard, intitulé *Sotos*. Ce roman parachève une rupture déjà entamée dans son univers romanesque, passant de l'univers des possédés à celui des possédants, d'une écriture fortement oralisée à une écriture plus sobre. Pris dans les rets de la figure d'auteur que lui a tissée la critique (tant favorable que défavorable), « écrivain rock »,

« écrivain de sa génération », il cesse de parler de son « style » dans ses romans et s'engage dans une toute autre veine créative. Il s'agit de l'un de ses multiples nouveaux départs, comme en témoigne une affirmation lourde de sens (surtout sortie de son contexte), dans les pages de *Globe-Hebdo* : « Changer c'est, pour moi, la seule possibilité de continuer¹¹⁵ » (Djian, 1993, 61). Ayant découvert la vanité de son combat et son prix à payer, il développe une sorte de *soupçon*, de mesure qui lui fait abandonner la véhémence première pour des demi-teintes plus inquiètes, des perspectives de l'échec, de la perte, du deuil. Il passe donc d'une parole forte et affirmative, en lutte, à l'exposition de blessures apparemment insurmontables¹¹⁶, portée par une écriture elliptique, qui conduit à une esthétique de l'*understatement*.

Jean-Louis Ezine ne manque pas de souligner, dans ses conversations avec l'auteur, que *changer pour continuer* ressemble fort à la stratégie de mise en marché des faiseurs de l'éphémère. Longtemps suspecté de n'être qu'un « phénomène de mode » (Djian et Ezine, 1996, 27), Djian se défend en élevant le débat vers la question de la légitimité, pour un écrivain, de s'intéresser exclusivement à la vie et à la culture contemporaines, et de capturer dans les romans, quelque chose qui n'est en définitive qu'une « vibration » (Djian, 2010c), une onde sonore, afin de livrer une représentation honnête du monde dans lequel il vit, suivant l'optique d'une littérature conçue comme un outil de compréhension, de découverte et d'apprentissage. De telles considérations pointent néanmoins vers un marqueur d'hétéronomie, la perméabilité de cet auteur vis-à-vis des transformations temporelles, séculaires, qu'il capture effectivement si bien que s'en trouve justifiée, au final, l'étiquette d'« écrivain de sa génération », qui l'a tellement « emmerdé » (Djian, 1993, 61), à la suite du succès de *37°2*. Une telle perméabilité date les textes, les ancre dans le transitoire, dans une époque historique

¹¹⁵ La signification de cet énoncé renvoie en principe au besoin de Djian de conserver, comme il le dit six ans plus tard à Catherine Moreau pour justifier l'évolution récente de son écriture, la « liberté de [s]'étonner [lui-même] » : cf. Djian et Moreau, 1999, 52.

¹¹⁶ Variées, ces blessures vont du deuil d'un être cher, qu'il semble impossible de mener à terme (dans *Vers chez les blancs* (2000), *Impuretés* (2005) et *Vengeances* (2011) notamment), des vices communicationnels sclérosant les liens familiaux et amicaux (dans *Sotos* (1993), *Assassins* (1994), *Criminels* (1997), *Impuretés* (2005)), au divorce mal guéri (*Échine* (1988) et *Sainte-Bob* (1998)) et à l'expression d'une impuissance créatrice (*Sotos* (1993), *Ça c'est un baiser* (2002), *Impuretés* (2005) et maints autres romans après 1988). Fait important à souligner, ce répertoire thématique, ressassé depuis trente ans, se trouve inscrit en germe dans *Échine* en 1988, ce qui donne à ce roman sa position charnière dans l'œuvre.

dont ils peuvent plus difficilement s'extraire pour acquérir leur autonomie par rapport à leur premier contexte de production et de réception.

En revanche, la quête de l'écriture et du style demeure un élément primordial de la véhémence de ses premiers ouvrages. La fougue communicative et l'ardeur à la tâche des héros-écrivains dictent une défense et illustration du métier d'écrivain qui a renouvelé dans l'imaginaire collectif la figure de l'Auteur, par un refus de se stabiliser dans une position prédéfinie et d'abdiquer l'originalité de leur positionnement paratopique. À travers cette dimension importante de leur présence, ils ont communiqué un amour profond de la littérature. Leur impact est le même que celui qui a secoué Djian au contact de ses écrivains favoris : *changer quelque chose dans la vie du lecteur*, un pouvoir attesté par les nombreux témoignages qui déferlent encore aujourd'hui, et dont la page Facebook de l'auteur fournit plusieurs exemples. Djian fait montre de qualités éthiques qui lui font une maîtrise remarquable de la dimension illocutoire de l'énonciation (faire sentir au destinataire sur quel mode doit être reçu ce qu'il lui adresse), qui à son tour détermine la qualité de ses effets perlocutoires : ses romans reconfigurent l'existence du lecteur dont la sensibilité épouse la leur. Il n'y a pas là de quoi ériger un culte, mais il s'agit d'un mérite certain.

Les autres formes d'une présence à l'écriture qui ont pu être éclairées par de nombreux passages textuels comptent certainement l'humour, trait marquant de cette écriture, qui ouvre la porte à plusieurs formes de distanciation : ironie, métaphorisation constante et foisonnante du vécu, autoreprésentation, ruptures de tons et de registres. Bien qu'elle paraisse en user pour offrir à sa véhémence des moments de pause et de respiration salutaires, l'instance narrative, avant tout, fait jouer à plein régime les ressorts de ses pouvoirs de régie pour se placer souverainement au centre du discours qu'elle organise mot à mot et avec soin ; elle est omniprésente parce que c'est elle qui génère tout ce brassage de sens. Elle se donne à voir comme chargeant, par des procédés comme l'ironie et la métaphore, le ressort qui se détend ensuite de manière impérieuse, irrésistible.

La violence de l'univers de Djian serait l'une des concessions qu'il fait à la facilité. Certes, la violence fait vendre des livres, tout comme l'amour. Peut-être Djian s'en sert-il comme d'un « argument de vente », lui permettant de passer sa voix en

contrebande. Quoi qu'il en soit, la violence serait en somme un trait par lequel les romans de Djian s'échappent hors du réalisme ou du moins, du vraisemblable. Il faut considérer ce recours systématique à la violence, d'une part comme la manifestation d'une intention et d'une imagination poétiques, d'autre part comme une façon de *mettre à l'épreuve* les personnages, de les tester, pour voir comment ils réagiront; il les place dans un univers où la véhémence est une arme et une réponse nécessaires. Le romancier est le premier spectateur de ces drames petits et grands, et s'affirme très sensible à cet aspect de son travail.

Sachant tout ceci, on en est mesure de mieux comprendre, à la lecture d'un paragraphe de Djian, comment s'entrechoquent différents phénomènes reliés à la présence ; pourquoi les liens entre le héros et le monde semblent frémir d'une telle tension électrique ; pourquoi l'amour de soi n'est pas incompatible avec un hommage à la vie et un attachement aux autres ; pourquoi il est si important de fournir un maximum¹¹⁷ d'efforts dans la fabrication soigneuse de chaque phrase. C'est la véhémence créatrice qui fait tout cela : générer un maximum de sens et d'énergie, parce qu'il y a quelque chose à communiquer et qu'il faut gagner le droit de le faire. Et c'est à entrer dans ce tourbillon de vie qu'elle enjoint le lecteur.

IV. Des tourbillons de vie

Qu'est-ce qui caractérise la situation du lion tâchant de sauter à travers un cerceau de feu, dans l'instant très présent de ce tour? Un danger imminent et évident, qui fait se crispier sur son siège, d'angoisse, le spectateur empathique ; la contrainte, le courage et l'instinct qui font relever le défi à l'animal savant ; l'espérance d'une récompense ou d'un moment de repos ; la clameur de la foule expirant bruyamment à chaque réussite...

Il faut résumer un peu graphiquement ce qui a été dit de l'effet de la véhémence sur la présence. D'abord, sur un plan bidimensionnel : un cercle, au centre duquel se

¹¹⁷ Jean-Louis Ezine, dans son livre d'entretiens avec Djian, a cette remarque amusante : « Décidément, le maximum est chez vous une obsession. En revanche, vous ne vous donnez pas beaucoup de mal pour répondre à ma question... » (Djian et Ezine, 1996, 23).

situe un noyau, d'où partent et où reviennent une infinité de rayons et de lignes brisées. Les oscillations de la présence : cercle, noyau et chemins jusqu'aux bords de ce cercle. Chaque page est le cerceau de feu que les présences de Djian essaient de sauter.

Augmenté de la troisième dimension, ce cercle des centaines de fois dupliqué se déplie et s'étire à la manière d'un Slinky¹¹⁸, ce jouet de plastique ou de métal, cette spirale de matière pouvant descendre, grâce à sa force de ressort, un escalier entier, une marche à la fois.

Le noyau de la présence, le « je », celui qui était le centre du cercle sur le plan bidimensionnel, devient le moyeu, l'essieu propulsé (par l'incipit) à l'intérieur de cette spirale cylindrique. Il progresse, de gauche à droite, au long d'un axe syntagmatique, par un processus que j'ai désigné, faute de mieux, comme étant le produit d'une addition ou d'une accumulation, la présence se révélant toujours plus chargée d'elle-même, telle que déroulée par le véhicule de l'énonciation, et dans la mesure où chaque cercle est le prolongement du précédent et l'amorce du suivant. Ainsi lancée telle une particule en folie, la présence fera toutes les rencontres imaginables avec le sens.

Des trajectoires circulaires, telles qu'en dessinent les romans *Bleu comme l'enfer* et *Zone érogène* par exemple, pourraient être représentées par le ressort disposé en anneau, joint à lui-même, son bout se rattachant à son début. Cependant, comme la présence ne revient pas exactement à son point de départ, mais bien au contraire plus lourde du poids de deuils et de félicités multiples, ce qui est le cas dans *37°2 le matin* notamment, et plus loin dans le temps, il faut imaginer une autre structure en spirale qui s'élève ou qui descend.

Dans un roman comme *Maudit manège* où la trajectoire descendante liée à un effondrement identitaire et intime fait suite à une ascension fulgurante de la figure de l'écrivain, le ressort de la véhémence trouve son maître : la gravité. Le mouvement

¹¹⁸ Djian lui aussi est friand de jouets : dans *Maudit manège*, le héros trouve un apaisement dans l'art de la superballe rebondissante en caoutchouc. Sauf erreur, Catherine Moreau analyse ce motif comme le symbole du va-et-vient des phénomènes perceptifs : source (la main que quitte la balle), horizon (mur, sol ou butoir quelconque, limite de la trajectoire de la balle) puis retour à la source (la main).

ascendant atteint son sommet, puis le ressort chute, retombe, sans rebondir. Il y a de quoi vouloir tendre, comme en témoignera ensuite le roman *Échine*, vers l'humilité.

L'écriture de Djian dans les années 1980 est un accélérateur de particules phénoménales. La véhémence détermine l'amplitude et la longueur (le resserrement) de chaque cercle ; elle détermine également le rythme et la direction des traits (ou rayons) à l'intérieur des cercles. La véhémence, dynamo d'une roue qui tourne, d'une boule qui roule, donne son mouvement à l'écriture. Chaque roman est un jet de bille passé au ralenti.

Le nom de cette chose : un tourbillon de vie. Certes, cela peut paraître commun à bien des romans que de présenter des personnages qui se meuvent à l'intérieur d'un champ de présence ; la particularité des présences de Djian est de le faire *vite, souvent et longtemps*, avec une émotivité toujours à vif. À l'image du ressac rappelant la nécessité toujours irrésistible de jaillir à la défense d'une identité, le mouvement de leur agitation semble éternel.

V. La poétique de Djian

On passe à côté d'un aspect primordial de l'écriture de Djian si l'on ne met pas en lumière, en fin de parcours, l'insistance à montrer l'écrivain dans son atelier de travail. Je l'ai dit à l'occasion de travaux qui ont précédé la préparation de cette thèse : le métadiscours fictionnel djianien sur la création littéraire, enrichi de tout le discours auctorial public sur cette même question, s'étend sur plusieurs milliers de pages, ce qui devrait suffire pour y voir une obsession majeure de l'auteur. Il y a une visée, chez Djian, à laquelle il faut rendre justice, et qui prend la forme, à l'échelle d'une œuvre pleine de toutes les formes de la reconnaissance, d'un don de soi. « Donner le meilleur de soi », « ramasser tout ce qui brille », sans attendre de contre-don en retour. Bien entendu, il y a la question de la rémunération qui ne peut être occultée : tout travail mérite salaire – ce que s'appliquent à marteler les héros-écrivains de Djian –, et pour qu'il y ait salaire, il faut que des gens achètent les livres. Mais d'un point de vue plus élevé, il est possible de dire que Djian a lancé dans le monde une proposition artistique, romanesque chargée d'une complexité de sens et d'un questionnement sur la place, la

tâche et le rôle de l'écrivain à son époque, proposition exploratoire qui a frappé par sa sincérité, son authenticité et son désir de transcendance, et qui est venue ajouter quelque chose au réel.

Cet ajout, c'est la singularité d'une identité. Il ne peut y avoir d'identité sans la reconnaissance de celle-ci : l'intersubjectivité devient alors nécessaire et fait de la dialectique entre le soi et l'autre le foyer de l'expérience esthétique tandis que Djian fait tout pour rendre son identité reconnaissable; le volet externe de cette thèse visait entre autres à montrer qu'elle le fut, reconnue. Par l'ensemble des procédés de la « configuration », qui renvoie, comme l'explique Ricœur dans *La critique et la conviction*, à « la capacité pour le langage de se configurer lui-même dans son espace propre », lesquels convergent dans le langage djianien de la présence, les romans remplissent cette deuxième fonction du signe « revers[é] à l'univers » qui passe par la « figuration », ou « capacité pour l'œuvre de restructurer le monde du lecteur en bousculant, contestant, remodelant ses attentes[,] [...] en le confrontant au monde de l'œuvre » (Ricœur, 1995, 260). Ils abritent ce processus dans chacune de leurs pages, relèvent le défi imposé par la haute idée qu'ils expriment de l'écriture et du style, et mettent en évidence les qualités éthiques qu'un auteur manifeste à travers ses choix poétiques.

C'est pourquoi, selon moi, les domaines distincts de l'éthique et de la poétique sont inextricablement liés, dans la mesure où tous deux permettent d'interroger la mise en avant d'un *ethos* amical. La singularité d'une telle présence rappelle la nécessité de tenir compte de ses dimensions éthique et esthétique. L'un des points centraux de la poétique de Djian, qui concerne le compromis, le dialogue de l'*écrire* et du *vivre*, a en ce sens été mis à contribution dans le projet de montrer comment les romans, dans le rapport éthique qu'ils entretiennent avec leur destinataire, transmettent non seulement des parcours de vie, mais aussi, des règles de vie, un savoir-vivre.

Une telle poétique est difficilement réductible. Elle suppose une série d'injonctions qui innervent de toutes les façons possibles la mise en forme des représentations symboliques. Elle enjoint, notamment, de cultiver l'écart par rapport aux autres (l'*orgueilleuse solitude* de l'écrivain), pour mieux les rejoindre plus tard par le truchement de la communication littéraire. Elle commande de faire entendre une

voix, son exigence formelle première. Elle invite à restituer un monde, voire une époque, *en vie* autour du sujet, champ parcouru par la phrase. Elle oblige à considérer le prix à payer d'une prévalence de l'*écrire* au détriment du *vivre*. Elle entraîne à une prise de distance par rapport à la « mythologisation » de soi et à d'autres illusions. Surtout, elle demande une écriture qui ne fera pas « tache¹¹⁹ » parmi les œuvres des maîtres du panthéon personnel de l'auteur. Elle trace, enfin, une évolution dans laquelle se profile une quête morale, soulevée par un regard tourné vers les profondeurs intérieures et une voix soucieuse de chaque mot et de chaque intonation, chez un auteur pour qui « déplacer une virgule [est] une affaire de morale¹²⁰ » (Djian, 2002, 159).

Chez Djian, la véhémence est la passion dominante de la présence. Elle consiste en une surcharge et une suractivité de toutes les strates de la signification et de l'expression. C'est parce que Djian a mis tant de choses en présence dans ses premiers romans qu'il a marqué son époque : présence de cette époque qui donne leur dimension dialogique à ses romans ; présence du corps qui les inscrit dans la mouvance contemporaine des écritures de l'intime ; présence de l'auteur à travers la transposition fictionnelle de son monde vécu ; présence d'une voix narrative qui empoigne le micro avec la confiance et la fantaisie du saxophoniste s'apprêtant à faire un grand solo ; présence déterminante, montrée ou constitutive, d'une tribu culturelle célébrée.

Ainsi qu'y invitait Tzvetan Todorov dans son essai *La littérature en péril* (2007), il ne faut pas se contenter d'étudier les dynamismes internes par lesquels les œuvres ne renverraient qu'à elles-mêmes, mais de tendre au contraire à saisir leur sens et à expliquer pourquoi les lecteurs y adhèrent. Il fallait en ce sens dire quelques mots de cet aspect majeur de l'œuvre et du parcours de Djian, somme de ses nombreuses déclarations, à l'intérieur comme à l'extérieur de ses livres, sur le rôle et la tâche de

¹¹⁹ Voir les extraits de l'entretien, annexe 4, *infra* p. 262.

¹²⁰ La formule, rattachée à l'admiration de l'auteur pour Hemingway, revient à de nombreuses reprises dans le discours de Djian, tant dans ses romans que dans ses entretiens. Cette occurrence-ci provient du roman *Ça, c'est un baiser* (2002), où le professeur de *Creative writing* Franck, avatar fictif du professeur John Gardner, pourfend les « mauvais écrivain[s] » en leur reprochant les « dégâts » (Djian, 2002, 184) qu'ils provoquent dans la société. Quoique affaiblies par les redites et le rabâchage, les traces de l'ancienne véhémence sont toujours présentes dans l'écriture de Djian, ne sont pas totalement disparues, ont même reparu en force depuis le début du 21^e siècle. Au printemps 2018, Djian a donné une série d'ateliers d'écriture dans une librairie de Biarritz, moyennant la rondelette somme de 1200 euros par personne, au cours desquels on peut être assuré qu'il a réitéré les principes de sa poétique.

l'écrivain, sa poétique, qui rassemble tous les ingrédients d'une ferveur qui se concrétise à travers la véhémence de la présence.

La véhémence détache l'énoncé de son ancrage premier et justifie un retour à ces textes, malgré la trentaine d'années qui me séparent de leur réception par un premier public. Elle fait de l'écriture de Djian non pas un feu de paille, ce que nombre de commentateurs la soupçonnaient d'être, mais un fort mémorable feu de forêt où il peut être utile de revenir quelques décennies plus tard pour observer la vie qui s'y trouve encore.

Dans cette thèse nullement motivée par quelque prétention que ce soit à rénover les modèles d'analyse de la présence, mais animée plus modestement de la volonté de livrer une lecture de ce qui fait la richesse et la complexité des textes étudiés, considérant tout comme Ricœur que « le dire de l'herméneute est un re-dire, qui réactive le dire du texte » (Ricœur, 1986, 159) et que « comprendre un texte [...] n'est pas [de] trouver un sens inerte qui y serait contenu [mais plutôt de] déployer la possibilité d'être indiquée par le texte » ((Ricœur, 1986, 91), j'ai souhaité mettre ce qui se doit d'être dit au sujet de l'œuvre de Djian dans les années 1980 : elle fut marquante par sa véhémence et sa capacité à faire advenir des présences.

Comme il le confie à Jean-Louis Ezine au milieu des années 1990, ses romans les plus récents à l'époque sont le « côté noir » de ses premiers, leur « espace abandonné » (Djian et Ezine, 1996, 161). Des études entières pourraient leur être consacrées, qui rendraient justice à leur complexité, je n'en disconviens pas ; c'est le droit inaliénable de l'auteur que d'explorer de nouvelles avenues, et je ne suis pas celui qui le conteste. La linéarité des premiers romans y est laissée de côté. Elle laisse place à une variation des dispositifs énonciatifs : enchâssement d'intrigues, changements de narrateur, échappées vers des époques passées (les années 1950 et 1960 dans *Lent dehors* (1991), les années 1970 dans *Sotos* (1993), entrecroisement de plusieurs temporalités, etc. Des personnages désormais mieux nantis affichent une grande misère intérieure, et paraissent sans ressort contre la marche de l'existence. Le meilleur exemple en serait la phrase suivante, tirée d'un roman paru en 1994, *Assassins*, qui met en forme des personnages dans la quarantaine en proie à de vives désillusions : « Nous ne manquions de rien mais nous étions démunis de tout » (Djian, 1994, 116).

L'ambiguïté de ce titre, d'ailleurs, qui paraît annoncer un récit peuplé de semeurs de mort, repose en fait sur l'emploi hyperbolique et décalé du terme « assassins », autorisé par l'assertion voulant que, selon un mot de Djian dans la presse, « on est toujours l'assassin de sa propre vie » (Nicolet, 1994). Ces exemples tranchent de façon nette avec les héros de la période véhémente, pour qui la richesse de la vie intérieure valait toutes les richesses extérieures qui leur faisaient défaut. Au cours de cette seconde phase où Djian disait canaliser son « effort d'écrivain » dans la volonté « d'être moins baroque », de « [s]e dépouiller » (Roubaud, 1994, 6), le tourbillon de vie auquel son écriture a pu être comparée précédemment se voit remplacé par des bulles de présence inquiète et incertaine, où le poids de la fatalité et des faiblesses semble vouer à l'échec toute velléité de lutte, tout projet d'autodétermination identitaire. Illustrant les multiples perspectives de l'échec, une nouvelle constellation de personnages, plus diversifiée, vient diluer le trait véhément au sein d'un univers romanesque ayant pour teinte dominante l'inquiétude liée au ratage de leur vie.

Le contraste avec les écrits des années 1980 est frappant ; les constats y sont désolants, les relations, plombées. Durant la période véhémente, les moments de félicité, qui permettaient de soutenir l'épreuve du vécu, étaient l'une des manifestations d'un art qui, comme le voulait Gardner, « affirme la vie » (Gardner, 1998, 35) ; de cela, il n'y a plus même l'ombre ici. La mollesse succède à la fermeté, la tiédeur à la chaleur. Surtout, les romans plus récents répètent les mêmes scénarios, agitent les mêmes problématiques sans que des développements nouveaux leur soient donnés, ressassent des idées sur la littérature qui sont par trop connues du lecteur assidu : le héros d'*Incidences* (2010), par exemple, sert à ses étudiants en création littéraire les mêmes poncifs que Franck dans *Ça c'est un baiser* (2002), lui aussi professeur de *Creative writing*. En somme, l'innovation sémantique, présente dans la période de l'œuvre à laquelle cette thèse est consacrée, est remise en cause par la répétition qui l'invalide.

Du point de vue de la forme, ce qui est plus grave chez un écrivain qui se réclame d'un travail sur la langue avant tout, la période post-véhémente trahit, petit à petit, un abandon progressif à la facilité ; les livres de Djian paraissent désormais moins... écrits. Le critique et essayiste Pierre Jourde, reconnu pour sa sévérité qui a meurtri l'ego de plusieurs auteurs contemporains, a pris connaissance pour la première fois d'un roman de Djian à l'occasion d'un ouvrage particulièrement mauvais, *Incidences* (2010), et a

infligé à l'auteur une correction à bien des égards méritée, en mettant en lumière le caractère bâclé du travail de ce dernier, alors qu'il se prétend l'un des écrivains d'aujourd'hui qui écrivent le mieux : « tout, le langage comme le monde de référence, sonne faux, est faux, du pur toc. La seule chose qui compte est de faire vaguement américain, sans le talent des grands américains. C'est un peu, à Brautigan, Thompson ou Faulkner, ce que Frank Alamo est à Elvis Presley » (Jourde, 2010). Mais ce n'est pas le moindre des paradoxes de cet auteur que d'avoir commencé à se caricaturer au moment précis où il cherchait justement à fuir l'auto-caricature.

Il ne faut pas passer sous silence le fait que la force de travail de l'auteur s'est grandement dispersée, au cours des décennies, à travers différents types de discours dont je n'ai pas tenu compte ici : écriture de chansons et tournées de concerts littéraires en compagnie de son vieux complice Stephan Eicher, participation à des tables rondes, des lectures publiques, animation d'ateliers d'écriture, apparitions et interventions médiatiques de toutes sortes, écriture et publication d'une série romanesque chez Julliard entre 2005 et 2008, de scénarios de films, etc. Un écrivain qui a toujours prêché qu'un bon romancier se devait de tout donner à son roman ne peut s'expliquer autrement le fait que la qualité de sa production romanesque tende à s'émousser. Il ne s'en soucie guère, ne relisant jamais ses ouvrages passés. C'est peut-être là une façon efficace de résumer ce qui se trouve dans l'écriture romanesque de Djian durant la période étudiée, et ce qui s'y trouve de moins en moins par la suite : un investissement important dans l'écriture, se traduisant par un style neuf. Que l'écriture emprunte de nouvelles directions après le roman *Échine* n'est pas un mal en soi ; ainsi s'effectue le passage de la véhémence à l'humilité que cette thèse a mis au jour.

En revanche, le problème que peut poser le travail de Djian dans les années 1980, c'est, comme je l'ai avancé plus haut, son côté naïf, au sens esthétique. Un art naïf, insoucieux de l'héritage laissé par la génération du soupçon, ce qui sans doute le dévalorise aux yeux d'une certaine critique universitaire. Un zélateur du roman contemporain comme Dominique Viart, dans « Écrire avec le soupçon » (2002) par exemple, a bien relevé, dans le renouveau des années 1980, un triple retour au récit, au sujet et au réel, mais ce fameux retour n'a pu se faire, selon lui, que suivant certaines conditions : le réel ne devait pas être bêtement représenté mais plutôt investigué, élucidé, de toutes sortes de nouvelles manières ; le sujet contemporain ne pouvait être

restitué qu'en proie à un complet désarroi (d'ailleurs, ceux encore capables de candeur et d'émerveillement sont de parfaits philistins et des charlatans, il va sans dire) ; le récit ne pouvait être dupe des anciens pouvoirs de la fiction, ruinés dans leur autorité même. « Comment », résume-t-il, « renouer avec une littérature transitive sans méconnaître le soupçon? » (Viart, 2002, 139). À cette question, la véhémence de Djian répond : en mettant toute la gomme, donc en rejetant le soupçon. S'il en avait tenu compte, nul doute que l'historien aurait rangé l'auteur parmi les représentants de la littérature « consentante », mercantile, bêtement commerciale. Certes, Djian ne remet pas en cause l'illusion mimétique ; il plonge au contraire à fond dans la mimesis, se passionnant de la passion qu'il insuffle à sa créature fictive. Il ne compte pas parmi les gens qui s'interrogent sur le renouvellement des genres littéraires. Ne se berçant guère, quand c'est possible, d'illusions sur lui-même, il n'en cherche pas moins à recoller les morceaux qui lui feront une identité forte. Ce paradoxe consistant à faire du réalisme sans le savoir en recouvre un autre : inventant de la fiction, triant à tâtons les fragments épars de son être, il découvre une vérité au sujet de la réalité, et c'est celle d'une manière de vivre.

Peut-être n'existe-t-il pas que deux espèces d'écrivains : ceux qui d'un côté s'évadent de la médiocre réalité et se tournent vers la difficile quête de vérités consolatrices et confidentielles qu'ils pistent en sondant les mystères de l'art, spéculatif et spéculaire ; ceux qui, de l'autre côté, restent près du réel et rejoignent un grand nombre de lecteurs, ces derniers étant toujours désireux, depuis le romantisme, d'une littérature qui leur parle de la vie. Peut-être existe-t-il une voie intermédiaire entre ce sentier de montagne mystique et cette autoroute bouchonnée, un carrefour entre ces deux avenues perpendiculaires, occupé par des écrivains à la fois soucieux des découvertes permises par une recherche exploratoire au pays de l'écriture littéraire, à la fois préoccupés à l'idée de demeurer accessibles et lus par les multitudes proliférantes et engoncées de la vie sociale ; une troisième espèce à laquelle il ne devrait pas être interdit de faire une place dans l'histoire littéraire contemporaine et les recherches universitaires.

Bibliographie

I. Ouvrages, chapitres et articles cités

[ANONYME] (1982), [sans titre], *Humanité-Dimanche*, 28 mai, p. 9.

[ANONYME] (1985), [publicité des Éditions Bernard Barrault], *Livres-Hebdo*, n° 42, 14 octobre, p. 3.

[ANONYME] (1986), « Bilan 1986 », *Livres-Hebdo*, n° 1, 6 janvier, p. 117-121.

[ANONYME] (1986), « Droit d'auteur : 2 contrats au lieu d'un », *Livres-Hebdo*, n° 19, 5 mai, p. 103-104.

[ANONYME] (1986), « La synergie livre/film », *Livres-Hebdo*, n° 19, 5 mai, p. 104-105.

AGOSTO, Marie-Christine (1999), *Richard Brautigan. Les fleurs de néant*, Paris, Belin, coll. « Voix américaines », 127 p.

ALPHANT, Marianne (1988), « Le tigre zen de Biarritz », *Libération*, 7 avril, p. 38.

AMETTE, Jacques-Pierre (1986), « Les beaux manèges de Philippe Djian », *Le Point*, 7 avril, p. 110.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1982), « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRALV*, n° 26, p. 91-151.

BAKHTINE, Mikhaïl (2003 [1978]), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 488 p.

BAUDELAIRE, Charles (1973), *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1149 p.

BÉDARD, Jean (2005), *Comenius ou combattre la pauvreté par l'éducation de tous*, Montréal, Liber, coll. « La pensée en chemin », 144 p.

BEIGBEDER, Frédéric (2012 [2009]), *Un roman français*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 248 p.

BENVENISTE, Émile (1980 [1966]), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 294 p.

BERTRAND, Jacques A. (1988), « Djian : à l'encre d'Échine », *Glamour*, mai, p. 26.

BESSARD-BANQUY, Olivier (2009), *La vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux & Du Lérot, éditeur, 356 p.

BESSION, Patrick (1982), [sans titre], *Play Boy*, août, p. 17.

BOLLON, Patrice (1986), « Une petite fièvre », *Magazine littéraire*, n° 230, mai, p. 52-53.

BORGOMANO, Madeleine et RAVOUX RALLO, Élisabeth (1995), *La littérature française du XXe siècle. 1. Le roman et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 191 p.

BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre Examen », série « Politique », 481 p.

BOURSEILLER, Christophe et PENOT-LACASSAGNE, Olivier (dir.) (2013), *Contre-cultures!*, Paris, CNRS Éditions, 320 p.

BOUVAIST, Jean-Marie (1993), *Crise et mutations dans l'édition française*, Paris, Observatoire de l'économie du livre/Cercle de la Librairie, « Cahiers de l'économie du livre », 455 p.

BRAUTIGAN, Richard (1980), *The Tokyo-Montana Express*, New York, Delacorte Press / Seymour Lawrence, 258 p.

BUKOWSKI, Charles (2000 [1977]), *Contes de la folie ordinaire*, traduit de l'anglais par Jean-François Bizot et Léon Mercadet, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 190 p.

CAMUS, Albert (1970 [1942]), *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 186 p.

– (1979 [1951]), *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 382 p.

– (1998 [1942]), *L'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 185 p.

CAUNES, Antoine de (1987), « Atlantique. Philippe Djian », *Inrockuptibles*, mai-juin, p. 56-60.

CÉLINE, Louis-Ferdinand (1941), *Les beaux draps*, Paris, Nouvelles Éditions françaises, 222 p.

– (1991), *Lettres à la N.r.f.*, édition de Pascal Fouché, préface de Philippe Sollers, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 648 p.

CENA, Olivier et SORG, Christian (1986), « Chaud devant. Spécial Philippe Djian », *Télérama*, 12 mars.

CENDRARS, Blaise (1968 [1926]), *Moravagine*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 242 p.

CHARLE, Christophe (1998 [1990]), *Naissance des « intellectuels »*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 272 p.

CHAVARIE, Hugo (2010), *Philippe Djian : poétique de la lecture, éthique de l'écriture*, Sherbrooke, [mémoire de maîtrise], Université de Sherbrooke, 145 f.

– (2011), « Moments autofictionnels dans l'œuvre romanesque de Philippe Djian. Auto-biographèmes factuels et métadiscursifs », *Tangence*, automne 2011, n° 97, p. 61-78.

COLONNA, Vincent (2004), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 250 p.

DEGUY, Michel (1988), *Le Comité : Confessions d'un lecteur de Grande Maison*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 207 p.

DELAUNOIS, Alain (1998), « Le nouveau Djian, les larmes du désespoir », *Le Soir*, 24 avril, p. 10.

DELBOURG, Patrice (1981), « Philippe Djian. Un ostrogoth dans un champ de bluettes », *Les Nouvelles littéraires*, 19-26 novembre, p. 50.

– (1982), « Philippe Djian : Djinn de l'enfer », *Les Nouvelles littéraires*, 1^{er} juillet, p. 39.

DESVÉRITÉ, David (2014), *Philippe Djian en marges. Biographie*, préface de Virginie Despentes, Bègles, Le Castor astral, coll. « Escales des lettres », 504 p.

DJIAN, Philippe (propos recueillis par) (1969a), « Comment fut écrit "Rigodon". Entretien avec Lucette Céline », *Magazine littéraire*, n° 26, février, p. 18-19.

– Philippe Djian [sic] (1969), « Henry de Montherlant : "Mon succès est un malentendu" », *Magazine littéraire*, n° 28, avril, p. 8-13.

– [MILLER, Dan] (1972-1973), « Les Play-boys meurent seuls » [feuilleton], *Détective*, n°s 1369 (2 novembre 1972) - 1396 (mai 1973).

– (1988 [1981]), *Cinquante contre un*, Paris, Éditions J'ai Lu [Éditions BFB 1981, Bernard Barrault 1983], 217 p.

– (1988 [1982]) *Bleu comme l'enfer*, Paris, Éditions J'ai Lu [Éditions BFB 1982, Bernard Barrault 1983], 380 p.

– (1988 [1984]) *Zone érogène*, Paris, Éditions J'ai Lu [Éditions Bernard Barrault], 347 p.

- (1986 [1985]), *37°2 le matin*, Paris, Éditions J'ai Lu [Éditions Bernard Barrault], 378 p.
 - (1987 [1986]) *Maudit manège*, Paris, Éditions J'ai Lu [Éditions Bernard Barrault], 386 p.
 - (1989 [1988]) *Échine*, Paris, Éditions J'ai Lu [Éditions Bernard Barrault], 434 p.
 - (1991), *Lent dehors*, Paris, Éditions Bernard Barrault, 367 p.
 - (1993) « Je n'ai aucune ambition littéraire », propos recueillis par Thierry Guichard, *Globe Hebdo*, 28 avril-4 mai, p. 60.
 - (1999 [1994]), *Assassins*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 273 p.
 - (2002) *Ça, c'est un baiser*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 384 p.
 - (2009b), « Philippe Djian face à ses phrases », [vidéo en ligne], propos recueillis par Sylvain Bourmeau, février ; source : <http://www.dailymotion.com/video/x8cxdc>
 - (2010a), « C'est comme si j'avais perdu deux fois mon père », *Les Inrockuptibles*, 3 février.
 - (2010b) « Être "de parfaits chasseurs" », *Le Monde des Livres*, Spécial Salon du Livre, 25 mars.
 - (2010c), « Le métier d'écrivain est un travail d'artisan », *Lire*, avril.
 - (2010d [2002]), *Ardoise*, Paris, Éditions 10/18, 127 p.
- DJIAN, Philippe et EZINE, Jean-Louis (1996), *Entre nous soit dit. Conversations avec Jean-Louis Ezine*, Paris, Plon, 189 p.
- DJIAN, Philippe et FLOHIC, Catherine (2000), *Philippe Djian revisité. Rencontre avec Catherine Flohic*, Paris, Les Flohic Éditeurs, coll. « les Singuliers. Littérature », 201 p.
- DJIAN, Philippe et MOREAU, Catherine (1999), *Au plus près. Entretiens avec Catherine Moreau*, Paris, La passe du vent, 79 p.
- EZINE, Jean-Louis (1993), « L'homme à fans », *Le Nouvel Observateur*, 22-28 avril, p. 108-110.
- FONTANILLE, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 260 p.
- FRENEUIL, Martine (1993), « Les démons de la renommée », *Le Quotidien du médecin*, 4 mai.
- GALLIMARD, Antoine (1993), « Mon désir et le sien », *Le Nouvel Observateur*, 22-28 avril, p. 110.
- GALLOIS, Claire (1986), « Djian le sensible », *Le Figaro*, [mars-avril].

GARCIN, Jérôme (dir.) (1986), « Rencontre avec l'auteur de "37,2" ». Djian, tu es le plus grand! », *L'Événement du Jeudi*, 3-9 avril, p. 80-84.

GARDNER, John C. (1998), *Morale et fiction*, traduit de l'anglais par François Hébert et Marie-Andrée Lamontagne, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire. Études », 203 p.

GARRETA, Anne F. (2007), « Autofiction : la Ford intérieure et le self roman », dans JEANNELLE, Jean-Louis, et VIOLLET, Catherine (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-sur-Neuve, Academia Bruylant, coll. « Au cœur des textes », 259 p., p. 229-239.

GASPARINI, Philippe (2004), *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 394 p.

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 468 p.

– (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 388 p.

GIDE, André (1972 [1897]), *Les nourritures terrestres* suivi de *Les nouvelles nourritures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 256 p.

GODARD Henri (1985), *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées ».

GOFFMAN, Erving (2002 [1977]), *L'arrangement des sexes*, traduit par Hervé Maury et présenté par Claude Zaidman, Paris, La Dispute/Snédit et Cahiers du Cedref/ADREF, 116 p.

GRANGIÉ, Marianne (1983), « Bernard Barrault mise sur le roman français », *Livres-Hebdo*, n° 28-31, 11 juillet, p. 46.

HAGET, Henri et REMY, Jacqueline (1991), « Le roman d'un homme à fans », *L'Express*, dossier « Génération », 28 février, p. 85-86.

HAMON, Philippe (1996), *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette « Supérieur », 159 p.

HEMINGWAY, Ernest (1964), *Paris est une fête*, traduit de l'anglais par Marc Saporta, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 255 p.

HOUELLEBECQ, Michel (2015), *Soumission*, Paris, Flammarion, 300 p.

JACOB, Didier (2005), « 20 ans après "37,2° le matin", Djian noir comme l'enfer », *Le Nouvel Observateur*, mars.

JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard « Bibliothèque des idées », 305 p.

- JÉRUSALEM, Christine (2004), « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », in BLANCKEMAN, Bruno et Jean-Christophe MILLOIS (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, coll. « Critique », p. 53-77.
- JOSSELIN, Jean-François (1988), « Djian sans peur ni reproche », *Nouvel Observateur*, 7-14 avril.
- JOURDE, Pierre (2010), « Djian, baby, c'est du lourd. Absolument », *Confitures de culture* [blogue en ligne], *Nouvel Observateur*, 20 avril 2010; source : <http://pierre-jourde.blogs.nouvelobs.com/archive/2010/04/20/djian-baby-c-est-du-lourd-absolument.html>
- KERANGAL, Maylis de (2015 [2008]), *Corniche Kennedy*, dossier et notes par Judith Josse-Lafon, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus / classiques », 240 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1999 [1980]), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, 4^e édition, Paris, Armand Colin, coll. « U Linguistique », p. 196.
- KEROUAC, Jack (1984 [1960]), *Sur la route*, traduit de l'anglais par Jacques Houbard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 436 p.
- KRÉMER, Patrick (1993), *Méthodes et savoirs chez Henri Michaux*, Poitiers, La Licorne, [en ligne], p. 4 du document disponible à l'URL suivante : http://misraim3.free.fr/divers/l_arrachement.pdf
- LAGOUCHE, Philippe (1982), « Bleu comme l'enfer. Par Philippe Djian », *La Voix du Nord*, rubrique « Un livre par jour », 12 juin, p. 2.
- LAHIRE, Bernard (2001), « Héritages sexués : incorporation des habitudes et des croyances », dans BLÖSS, Thierry (dir.), *La dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, PUF, p. 9-25.
- LANDOWSKI, Éric (1997), *Présences de l'autre*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 250 p.
- LAO-TSEU [auteur présumé] (2002 [s.d.]), *Tao-tö king*, traduit du chinois par Kia-hway Liou, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Sagesses », 108 p.
- LAPIERRE, René [inédit], « Puissances. Quarante séparations plus une », in WATTEYNE, Nathalie et BONENFANT, Luc (dir.), *Actualités des Herbes Rouges*, Montréal, Herbes rouges, 17 f.
- LEPAPE, Pierre (1984), « "Zone érogène", de Philippe Djian », *Les Nouvelles littéraires*, 22-28 mars, p. 72-73.
- (1985), « L'écriture et la voix », *Quinzaine littéraire*, n° 439, 1^{er} mai.
- (1986), « Rage et pitié de Philippe Djian », *Le Monde (des livres)*, 14 mars, p. 15, 20.

LIPOVETSKY, Gilles (1983), *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 313 p.

MAINGUENEAU, Dominique (2001 [1990]), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan Université, coll. « Lettres Sup. », 186-XI p.

– (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 262 p.

MARCHEIX, Daniel (2010), *Les incertitudes de la présence. Identités narratives et expérience sensible dans la littérature contemporaine de langue française. Algérie-France-Québec*, Berne, Peter Lang, 231 p.

MARTIN-CHAUFFIER, Gilles (1986), « Djian l'insaisissable », *Paris Match*, 21 mars 1986, p. 3-5.

MAUBERT, Franck (propos recueillis par) (1986), « L'année Djian », *Globe*, mars 1986.

MELVILLE, Herman (1996 [1851]), *Moby Dick*, traduit de l'anglais par Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 741 p.

MICHAUX, Henri (2016 [1938]), *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 220 p.

MOLLIER, Jean-Yves (2008), *Édition, pouvoir et presse en France au XXe siècle*, Paris, Fayard, 493 p.

MOREAU CASSIGNOL, Catherine (1992), *L'écriture poétique de Djian, une modernité?*, [Diplôme d'Études Avancées sous la direction de G. Molinié], Université de la Sorbonne-Paris IV, 1992, 71 p.

– (1998), *L'Esthétique de Philippe Djian*, [thèse de doctorat sous la direction de G. Molinié], Université de la Sorbonne-Paris IV, 432 f.

– (2000), *Plans rapprochés. Un essai sur Philippe Djian*, Paris, Flohic Éditeurs, 255 p.

NEUHOFF, Éric (propos recueillis par) (1993), « Philippe Djian : l'étranger du monde des lettres », *Le Figaro*.

NICOLET, Laurent (1994), « "On est toujours l'assassin de sa propre vie" », *Le Nouveau Quotidien* (Suisse), 19 mai.

NIETZSCHE, Friedrich (2012 [1888]), *Ecce homo. Comment on devient ce que l'on est*, édition bilingue, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Bilingue », 359 p.

NOUAILLAS, Olivier (propos recueillis par) (1988), « On m'aime, on m'aime pas, j'écris », *La Vie*, 16 juin.

PLOUGASTEL, Yann (1985), « "37,2 le matin", de Philippe Djian. Violence, énergie, explosion », *L'Événement du Jeudi*, 16-22 mai, p. 93.

POULIN, Jacques (2005 [1993]), *La tournée d'automne*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 190 p.

PRÉVOST, Claude et Jean-Claude LEBRUN (1990), *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor/Éditions Sociales.

QUEFFÉLEC, Yann (1981), « Philippe Djian : des bonheurs gros comme le Ritz », *Le Nouvel Observateur*, 14-20 novembre, p. 139-141.

RABATÉ, Dominique (2004), « À l'ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit », in BLANCKEMAN, Bruno et Jean-Christophe MILLOIS (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, coll. « Critique », p. 37-51.

RAVALEC, Vincent (propos recueillis par) (1997), « Djian-Ravalec. Le maître et son disciple », *Paris Match*, n° 2488, 30 janvier, p. 3-5.

REMY, Matthieu (2011), « Séminaire interdisciplinaire sur les contre-cultures (Université Nancy 2) », [en ligne], 1^{er} janvier 2011 ; source : <http://www.fabula.org/actualites/article40668.php>

RICHARD, Jean-Pierre (1990), *L'état des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 198 p.

– (2008 [1980]), *Nausée de Céline*, Lagrasse, Éditions Verdier, coll. « Verdier/poche », 88 p.

RICŒUR, Paul (1975), *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 413 p.

– (1991 [1983]), *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 404 p.

– (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 410 p.

– (1990), « Éthique et morale », in COLLECTIF, *L'Éthique dans le débat public*, *Revue de l'Institut catholique de Paris*, n° 34, avril-juin, p. 131-143.

– (1995) *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris, Calmann-Lévy, 290 p.

– (2000), « De la morale à l'éthique et aux éthiques », in COLLECTIF, *Un siècle de philosophie. 1900-2000*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 720 p.; source : http://www.mapageweb.umontreal.ca/Lepagef/Dept/Cahiers/Ricoeur_Morale.Pdf

RIEFFEL, Rémy (1993), *La Tribu des clercs. Les Intellectuels sous la V^e République*, Paris, Calmann-Lévy/CNRS Éditions, 607 p.

RIMBAUD, Arthur (1999), *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, préface de René Char, édition établie par Louis Forestier, Paris, coll. « Poésie », 342 p.

RINALDI, Angelo (1993), « Bas de soie », *L'Express*, 22-28 avril, p. 118.

ROUBAUD Marie-Louise (propos recueillis par) (1994), « Djian : "On s'assassine les uns les autres!" », *La Dépêche du Midi* (Ariège), 22 mai, p. 6.

ROY, Gabrielle (2013 [1984]), *La Détresse et l'Enchantement*, édition du centenaire, Montréal, Boréal, 636 p.

SANTINI, Sylvie (1988), « Djian : écriture zouloue », *L'Express*, 3-9 juin.

SAVIGNEAU, Josyane (1985), « Jean-Jacques Beineix. Amoureux d'un récit », *Le Monde*, 2 mai.

SHUSTERMAN, Donald (2002), « *Hard Times* : une éthique de la lecture », *Études anglaises*, vol. 55 n° 3, Didier Érudition, p. 286-297.

SIMONIN, Anne (1998), « L'édition littéraire », dans FOUCHÉ, Pascal (dir.), *L'édition en France depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, p. 30-87.

STEINER, George (1991), *Réelles présences. Les arts du sens*, traduit de l'anglais par M.R. de Pauw, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 280 p.

TODOROV, Tzvetan (1981 [1966]), « Les catégories du récit littéraire », in COLLECTIF, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil [*Communications*, 8], pp. 131-157.

– (2007) *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 92 p.

VALETTE, Gilles (1993), [sans titre], *Télétexte*, France 2, 16 juin.

VANIER, Gilles (2002 [1998]), « Après 1945 », in COUTY, Daniel, *Histoire de la littérature française*, Paris, Larousse [Bordas], coll. « In Extenso », p. 685-752.

VEY, François (1996), « Sur les traces de Philippe Djian », *VSD*, n° 987, 25-31 juillet, p. 95-97.

VIART, Dominique (1999), *Le roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Les Fondamentaux », 158 p.

– (2002), « Écrire avec le soupçon », in BRAUDEAU, Michel (et al.), *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères / ADPF, p. 129-174.

– (2004), « Fictions en procès », in BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline et DAMBRE, Marc (dir.), *Le roman français au tournant du 21^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 289-303.

WATTEYNE, Nathalie (2011), « Paul Ricœur : des poèmes aux récits et des récits aux poèmes », *Études littéraires*, dossier *Ne pas se raconter d'histoire*, volume 42, n° 2, été, p. 59-68.

WINOCK, Michel (2015 [1999]), *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, coll. « Points », 928 p.

WOLFROMM, Jean-Didier (1986), « Livres en images », *Magazine littéraire*, n° 230, mai, p. 11.

II. Œuvres de Djian¹²¹

FICTION. Romans, nouvelles, récits

- « La dernière folie de Pépé Gros-Sous », dans COLLECTIF, *Histoires brèves 1*, Paris, Éditions BFB, 1981, p. 113-135.
- *Cinquante contre un*, Paris, Éditions J'ai Lu [Éditions BFB 1981, Bernard Barrault 1983], 1988 [1981], 217 p.
- *Bleu comme l'enfer*, Paris, Éditions J'ai Lu [Éditions BFB 1982, Bernard Barrault 1983], 1988 [1982], 380 p.
- *Zone érogène*, Paris, Éditions J'ai Lu [Éditions Bernard Barrault], 1988 [1984], 347 p.
- *37,2° le matin*, Paris, Éditions J'ai Lu [Éditions Bernard Barrault], 1986 [1985], 378 p.
- *Maudit manège*, Paris, Éditions J'ai Lu [Éditions Bernard Barrault], 1987 [1986], 386 p.
- *Échine*, Paris, Éditions J'ai Lu [Éditions Bernard Barrault], 1989 [1988], 434 p.
- *Crocodiles*, Paris, Éditions Bernard Barrault, 1989, 148 p.
- *Lent dehors*, Paris, Éditions Bernard Barrault, 1991, 367 p.
- *Lorsque Lou*, illustrations de Miles Hyman, Paris, Gallimard/Futuropolis, 1992, 80 p.
- *Sotos*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1993, 490 p.
- *Il dit que c'est difficile : Bram Van Velde*, Charenton-le-Pont, Flohic Éditeurs, 1995 [1993], 89 p.
- *Assassins*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1994, 245 p.
- « Aspirine » et « Mauvais rebonds », dans *Contes de Noël* (collectif), Paris, Éditions Méréal, 1996, 95 p.
- *Criminels*, Paris Gallimard, coll. « Blanche », 1997, 241 p.
- *Sainte-Bob*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1998, 281 p.
- *Vers chez les blancs*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2000, 375 p.
- *Ça, c'est un baiser*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2002, 384 p.

¹²¹ Philippe Djian n'a pas écrit que dans des livres dont la couverture portait son nom; il a également publié de très nombreux textes dans la presse, a écrit des dizaines de chansons pour le chanteur Stephan Eicher, a signé des préfaces à des livres de Thierry Séchan (sur Brautigan), de David Angevin (son beau-frère) et de Raymond Carver (en réédition en « Points »). Cette bibliographie ne recense que les titres imprimés dont Djian est le signataire ou le co-signataire. Je réfère à l'excellent travail du biographe David Desvérité pour la liste complète de ses autres contributions : Desvérité, 2014, p. 440-441.

- *Frictions*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2003, 168 p.
- *Impuretés*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2005, 348 p.
- *Doggy bag, saison 1*, Paris, Julliard, 2005, 267 p.
- *Doggy bag, saison 2*, Paris, Julliard, 2006, 298 p.
- *Doggy bag, saison 3*, Paris, Julliard, 2006, 248 p.
- *Doggy bag, saison 4*, Paris, Julliard, 2007, 248 p.
- *Doggy bag, saison 5*, Paris, Julliard, 2007, 247 p.
- *Doggy bag, saison 6*, Paris, Julliard, 2008, 262 p.
- *Mise en bouche*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [Futuropolis 2008, illustré par Jean-Philippe Peyraud], 80 p.
- *Impardonnables*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009, 233 p.
- *Incidences*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2010, 233 p.
- *La fin du monde*, en collaboration avec Horst Haack, préface de Marie Darrieussecq, Paris, Les Éditions Alternatives, coll. « Tango », 2010, 61 p.
- *Vengeances*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2011, 192 p.
- « *Oh...* », Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012, 240 p.
- *Love song*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2013, 240 p.
- *Chéri-Chéri*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2014, 208 p.
- *Dispersez-vous, ralliez-vous!*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2016, 208 p.
- *Marlène*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2017, 224 p.
- *À l'aube*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2018, 192 p.

THÉÂTRE

- *Lui*, Paris, Éditions de L'Arche, 2008, 96 p.

ESSAIS

- « L'atelier créateur », dans *Repenser les processus créateurs / Rethinking Creative Processes*, textes réunis par / texts edited by Françoise Grauby et Michelle Royer, avec

une contribution de / with a contribution by Philippe Djian, Berne, Peter Lang, 2001, p. 3-10.

– *Ardoise*, Paris, Julliard, 2002, 127 p.

– *Voyages*, Paris, Gallimard / Musée du Louvre Éditions, 2014, 200 p.

– DJIAN, Jean-Michel et DJIAN, Philippe, *Éloge du rot. Petit traité spécialisé à l'usage des hédonistes*, Paris, La Maison du dictionnaire, 2008, 59 p.

CINÉMA (scénario)

– *Ne fais pas ça!*, film réalisé par Luc Bondy, MK2 Diffusion, 2004.

TRADUCTIONS

– CRIMP, Martin, *La Campagne*, traduit de l'anglais par Philippe Djian, Paris, Éditions de l'Arche, 2002, 86 p.

– CRIMP, Martin, *Tendre et cruel*, traduit de l'anglais par Philippe Djian, Paris, Éditions de l'Arche, 2004, 107 p.

– CRIMP, Martin, *Into the Little Hill*, traduit de l'anglais par Philippe Djian, Paris, Éditions de l'Arche, 2006, 81 p.

– PINTER, Harold, *Le Gardien*, traduit de l'anglais par Philippe Djian, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2006, 92 p.

– CRIMP, Martin, *La Ville*, traduit de l'anglais par Philippe Djian, Paris, Éditions de l'Arche, 2008, 89 p.

– PINTER, Harold, *Le Retour*, traduit de l'anglais par Philippe Djian, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2012, 89 p.

– CRIMP, Martin, *Dans la République du bonheur*, traduit de l'anglais par Philippe Djian, Paris, Éditions de l'Arche, coll. « Scène ouverte », 2013, 92 p.

– CRIMP, Martin, *Le reste vous le connaissez par le cinéma*, traduit de l'anglais par Philippe Djian, Paris, Éditions de l'Arche, coll. « Scène ouverte », 2015, 96 p.

ENTRETIENS

– *Entre nous soit dit. Conversations avec Jean-Louis Ezine*, Paris, Plon, 1995, 189 p.

– *Au plus près. Entretiens avec Catherine Moreau*, Paris, La passe du vent, 1999, 79 p.

– *Philippe Djian revisité. Rencontre avec Catherine Flohic*, Paris, Les Flohic Éditeurs, coll. « les Singuliers. Littérature », 2000, 201 p.

– [Entretien avec Hugo Chavarie], Paris, 9 mai 2011, durée : 2 : 00 : 00.

III. Études sur Philippe Djian

BANSAL, Rose (1994), *Philippe Djian : à la recherche de soi*, [thèse de master], Département des Langues étrangères, San Jose State University, 118 f.

BESSARD-BANQUY, Olivier (2009), « L'affaire Djian », *La vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux & Du Lérot, éditeur, 356 p.

BOUDJEDRA, Mohamed (1992), *Philippe Djian*, Monaco, Éditions du Rocher, 134 p.

BRUNEL, Pierre (1997), « Une mauvaise rencontre en flânant », *La littérature française aujourd'hui. Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XXe siècle*, Paris, Vuibert, coll. « Idées et références », p. 10-15.

CHAVARIE, Hugo (2009), « Jacques Poulin, Philippe Djian et leurs modèles littéraires : même héritage, même discours sur l'identité d'écrivain », communication au 9^e Colloque étudiant en littérature canadienne comparée à l'UdeS, *Les défis de la littérature comparée : Transformer et redéfinir les paysages littéraires et culturels*, Université de Sherbrooke, 24 mars.

– (2010), « La paratopie de Djian : frontières d'un écrivain », communication au colloque *Aux frontières du littéraire*, Université d'Ottawa, avril.

– (2010), *Philippe Djian : poétique de la lecture, éthique de l'écriture*, Sherbrooke, [mémoire de maîtrise], Université de Sherbrooke, 145 f.

– (2011) « Enquête sur l'écriture, la pauvreté et la compassion dans les premiers romans de Djian (1983-1986) », communication au colloque *Écritures de la pauvreté*, 25^e Congrès du CIÉF à Aix-en-Provence, 30 mai.

– (2011), « Moments autofictionnels dans l'œuvre romanesque de Philippe Djian. Auto-biographèmes factuels et métadiscursifs », Rimouski, *Tangence*, automne 2011, n° 97, pp. 61-78.

– (2014) « Des mots, en venir aux mains. Quelques pugilats djianiens », communication lors du colloque étudiant *Rivalités : l'écrivain et ses cibles*, Université McGill, 30-31 janvier.

DESVÉRITÉ, David (2014), *Philippe Djian en marges. Biographie*, préface de Virginie Despentes, Bègles, Le Castor astral, coll. « Escales des lettres », 504 p.

LIBAL, Corinna (1999), *Die personendarstellung in den Romanen von Philippe Djian. Von Bleu comme l'enfer (1982) bis Lent dehors (1991)*, Essen (All.), Die Blewe Eule, 56 p.

MOREAU CASSIGNOL, Catherine (1992), *L'écriture poétique de Djian, une modernité?*, [Diplôme d'Études Avancées sous la direction de G. Molinié], Université de la Sorbonne-Paris IV, 71 p.

– (1998), *L'Esthétique de Philippe Djian*, [thèse de doctorat sous la direction de G. Molinié], Université de la Sorbonne-Paris IV, 432 f.

– (2000), *Plans rapprochés. Un essai sur Philippe Djian*, Paris, Flohic Éditeurs, 255 p.

NOREIKO F., Stephen (1997), « From serious to popular fiction », dans UNWIN A., Timothy., *The Cambridge Companion to the French Novel : From 1800 to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, p.179-193.

PLATTEN David (1995), *Philippe Djian. 37°2 le matin*, Glasgow, University of Glasgow, French and German Publications, coll. « Glasgow Introductory Guides to French literature », 96 p.

RICHARD, Jean-Pierre (1990), « 40° d'écriture », *L'état des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », p. 130-148.

SIMONIN, Anne (1998), « L'édition littéraire », dans FOUCHÉ, Pascal (dir.), *L'édition en France depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, p. 30-87.

TAUTZ, Mirjam (2006), *Transferts du roman français contemporain. Jean Echenoz, Philippe Djian et Sylvie Germain en Allemagne (1986-2004)*, [thèse de doctorat sous la direction d'Y. Chevrel], Université de la Sorbonne-Paris IV, 2 vol., 617 f.

WEST-SOOPY, John et FORNASIERO, Jean (2001), « Les Hasards de l'écriture dans 37,2° le matin de Philippe Djian », dans *Repenser les processus créateurs / Avec une contribution de Philippe Djian. Rethinking creative processes / with a contribution of Philippe Djian*, textes réunis par Françoise Gauby et Michelle Royer, Berne/New York, Peter Lang, p. 235-249.

IV. Dossiers de presse***Cinquante contre un (1981)***

[ANONYME] (1981), « 50 contre 1. Par Philippe Djian », *Centre-Presse* (Poitiers), 3-4 octobre, non-paginé.

DELBOURG, Patrice (1981), « Philippe Djian. Un ostrogoth dans un champ de bluettes », *Les Nouvelles littéraires*, 19-26 novembre, p. 50.

QUEFFÉLEC, Yann (1981), « Philippe Djian : des bonheurs gros comme le Ritz », *Le Nouvel Observateur*, 14-20 novembre, p. 139-141.

RAPPO, Pierre (1981), « La violence de Philippe Djian », *Le Courrier Picard*, « Le courrier Week-End », 7-8 novembre, p. H.

VERNIER-PALLIEZ, Claudine (1981) « Le père tranquille de Fitou ne rêve que vols, vols, et meurtres », *Paris Match*, n° 1698, 11 décembre.

Bleu comme l'enfer (1982)

[ANONYME] (1982), [sans titre], *Humanité-Dimanche*, 28 mai, p. 9.

[ANONYME] (1982), « Bleu comme l'enfer. Philippe Djan [sic] », *Cosmopolitan*, rubrique « En supplément de bagages », août, p. 17.

BESSON, Patrick (1982), [sans titre], *Play Boy*, août, p. 17.

COSNY, Gilles (1982), « Un carnage entre les taupes », *Le Matin (des livres)*, rubrique « Les romans de la semaine », 2 juin, p. 21.

DELBOURG, Patrice (1982), « Philippe Djian : Djinn de l'enfer », *Les Nouvelles littéraires*, 1^{er} juillet, p. 39.

LAGOUCHE, Philippe (1982), « Bleu comme l'enfer. Par Philippe Djian », *La Voix du Nord*, rubrique « Un livre par jour », 12 juin, p. 2.

Zone érogène (1984)

LEPAPE, Pierre (1984), « "Zone érogène", de Philippe Djian », *Les Nouvelles littéraires*, 22-28 mars, p. 72-73.

LEPAPE, Pierre (1984), « Le livre de la semaine : La passion d'écrire », *Les nouvelles littéraires*, 22 mars.

VITOUX, Frédéric (1984) « Zone érogène. Par Philippe Djian », *Le Nouvel Observateur*, [mai], p. 15.

37°2 le matin (1985)

ALPHANT, Marianne (1985), « Comme un vol de Djian » ; Yann Fagnen [sic] (propos recueillis par), « La crise, c'est bon pour les artistes », *Libération*, 22 mars, p. 33.

LEPAPE, Pierre (1985), « L'écriture et la voix », *Quinzaine littéraire*, n° 439, 1^{er} mai.

PLOUGASTEL, Yann (1985), « "37,2 le matin", de Philippe Djian. Violence, énergie, explosion », *L'Événement du Jeudi*, 16-22 mai, p. 93.

SAVIGNEAU, Josyane (1985), « Jean-Jacques Beineix. Amoureux d'un récit », *Le Monde*, 2 mai.

XENAKIS, Françoise (1985), « La chronique de F.X. », *Le Matin de Paris (des livres)*, 2 avril, p. 29.

Maudit manège (1986)

ALPHANT, Marianne (1986), « Djian le terrible » ; A. de G. [sic], « Les lieux de Philippe Djian », *Libération*, 13 mars, p. 34.

AMETTE, Jacques-Pierre (1986), « Les beaux manèges de Philippe Djian », *Le Point*, 7 avril, p. 110.

ASSOULINE, Pierre (propos recueillis par) (1987), « Djian », *Lire*, rubrique « Interview », mars, p. 26-38.

BOCQUET, José-Louis (1986), « Djian le cheval fou du roman noir », *Métal Hurlant*, février.

BOLLON, Patrice (1986), « Une petite fièvre », *Magazine littéraire*, n° 230, mai, p. 52-53.

CAUNES, Antoine de (1987), « Atlantique. Philippe Djian », *Inrockuptibles*, mai-juin, p. 56-60.

CENA, Olivier et SORG, Christian (1986), « Chaud devant. Spécial Philippe Djian », *Télérama*, 12 mars.

COHEN, Sandrine (1986), « Drôle de Djian », *L'Illustré* (Lausanne), 18 juin.

GALLOIS, Claire (1986), « Djian le sensible », *Le Figaro*, [mars-avril].

GARCIN, Jérôme (dir.) (1986), « Rencontre avec l'auteur de "37,2" ». Djian, tu es le plus grand! », *L'Événement du Jeudi*, 3-9 avril, p. 80-84.

GASTON, Bruno (1986), « Antoine de Caunes. La vérité en salade », *Inrockuptibles*, n° 3, octobre-novembre, p. 38-40.

HELIOT, Armelle (1986), « Le manège maudit de Philippe Djian », *Le Quotidien de Paris*, 9 avril, p. 25.

LEPAPE, Pierre (1986), « Rage et pitié de Philippe Djian », *Le Monde (des livres)*, 14 mars, p. 15, 20.

MARTIN-CHAUFFIER, Gilles (1986), « Djian l'insaisissable », *Paris Match*, 21 mars, p. 3-5.

MAUBERT, Franck (propos recueillis par) (1986), « L'année Djian », *Globe*, mars.

ROUSSY, Marie-Elisabeth (1986), « Djian », *Rock & Folk*, avril.

WOLFROMM, Jean-Didier (1986), « Livres en images », *Magazine littéraire*, n° 230, mai, p. 11.

***Échine* (1988)**

ALPHANT, Marianne (1988), « Le tigre zen de Biarritz », *Libération*, 7 avril, p. 38.

BERTRAND, Jacques A. (1988), « Djian : à l'encre d'Échine », *Glamour*, mai, p. 26.

BESSION, Patrick (1988), « Philippe Djian : un style à cran d'arrêt », *Le Figaro littéraire*, 11 avril.

BOURRILLON, Martine (1988), « Philippe Djian : "La présence de ma femme m'aide à écrire" », *L'œil sur eux*, p. 38-39.

GAZIER, Michèle (1988), « Une autre gamme de bleu », *Télérama*, n° 1998, 27 avril.

JOSSELIN, Jean-François (1988), « Djian sans peur ni reproche », *Nouvel Observateur*, 7-14 avril.

LEPAPE, Pierre (1988), « Philippe Djian raconte son avenir », *Le Monde*, 8 avril.

NOUAILLAS, Olivier (propos recueillis par) (1988), « On m'aime, on m'aime pas, j'écris », *La Vie*, 16 juin.

PARENT, Denis (1988) « Philippe Djian : terre étrangère », *Studio Magazine*, juin.

PLOUGASTEL, Yann (1988), « Djian change de look », *L'Événement du jeudi*, 7-13 avril.

RIGHINI, Mariella (propos recueillis par) (1988), « Un entretien avec Philippe Djian. Éloge de la pantoufle », *Nouvel Observateur*, 15-21 décembre, p. 35-36.

SAIRIGNÉ, Guillemette de (1988), « Djian ou la fureur d'écrire », *Le Point*, 12 décembre. p. 149-155.

SANTINI, Sylvie (1988), « Djian : écriture zouloue », *L'Express*, 3-9 juin.

SERVAN-SCHREIBER, Claude (1988), « Philippe Djian. Échine », *Marie-Claire*, juillet.

SORG, Christian (1988), « Bleu. Philippe Djian », *Télérama*, n° 1996, 13 avril.

ANNEXE 1

Fiche de lecture (modèle)

Titre :

Année de parution :

1. VOLET EXTERNE

- Poétique des genres et intertextualité :
- Rupture/continuité, tradition/innovation, roman contemporain :
- Histoire éditoriale :
- Réception critique :
- Idéologies contemporaines :

2. VOLET INTERNE

- Présence et vocalité :

Nature et source des faits de vocalité, historicité rythme et voix :

Fonctions de la voix :

- Présence et énonciation :

Scénographie :

Ethos, propriétés :

- Champs de présence et aventure des sujets :

Profondeur de la présence :

- i. l'orientation entre la source et la cible de la visée;
- ii. les mouvements perceptifs et leur tempo;
- iii. l'extension en profondeur;
- iv. la stabilité ou l'instabilité des zones clés du champ, centre et horizons;
- v. la sensibilité proprioceptive de l'instance de discours

Statuts identitaires et styles de vie :

ANNEXE 2

Djian journaliste (1969)

I. Entretien avec Lucette Destouches, février 1969

CELINE

*Magazine Littéraire,
février 69, no 26*

COMMENT FUT ECRIT "RIGODON"

entretien avec Lucette Céline

**« Rigodon » est la suite de « Nord » et de « D'un château l'autre ».
L'exil en Allemagne, la fuite au Danemark, l'acteur Le Vigan et le chat Bébert.
La veuve de Céline, Lucette Almanzor, raconte quand et comment fut écrit « Rigodon »,
et comment, sept ans après, il est édité.**

Meudon. Un pavillon tout brûlé et un jardin assez triste. Des chiens aboient, je pense, derrière la maison ; on ne les voit pas... On me fait entrer dans un petit garage emménagé à la hâte. Ça sent la résine et le bois neuf et aussi je ne sais quoi d'assez délicat. C'est ici qu'habite Lucette Almanzor, « professeur de danse classique et de caractère ». La femme de Céline.

J'étais venu chercher quelques renseignements sur *Rigodon*, le dernier livre à paraître de Céline, celui que ses lecteurs attendent bientôt depuis sept ans...

Qu'est-ce que *Rigodon* ?

Rigodon, c'est la suite de *Nord*, puisque en somme cela s'est terminé avec la guerre. C'est vingt et un jours de sauvette à travers l'Allemagne en flamme. Nous nous sauvions comme des rats...

« Nous », c'est-à-dire vous, Céline et Le Vigan ?

Non, dans *Rigodon*, Le Vigan apparaît très peu ; il nous a quitté au bout de dix jours en nous laissant Bébert (le chat). Nous l'avions retrouvé à Baden-Baden, à moitié nu... il ne savait pas où aller, nous l'avons pris avec nous. Nous sommes allés à Berlin afin d'obtenir une permission de sortie. Elle nous fut refusée. Puis on nous a envoyé à Zornhof dans un camp d'objecteurs de conscience. Il nous était interdit d'en bouger, mais lorsque tout fut bombardé, nous sommes partis retrouver le gouvernement français à Sigmaringen pour soigner blessés et malades (cf. *Nord* et *D'un château l'autre*). Enfin, au bout d'un an, « tout a éclaté », alors nous avons essayé de venir nous réfugier au Danemark. Il



Céline et sa femme, à Meudon.

nous a fallu retraverser l'Allemagne jusqu'à la frontière... C'est ça *Rigodon*.

Puisque Céline est mort quelques heures après avoir terminé ce roman, quelle est la dernière image qu'il nous laisse ?

Rigodon se termine sur une sorte de « lire visionnaire » ; la France est envahie par les Chinois...

Comment se fait-il que *Rigodon* ait attendu sept ans avant de paraître aux éditions Gallimard ?

Céline n'avait pas eu le temps de recopier son manuscrit ; des mots plusieurs fois raturés et une écriture devenue si vent difficile du fait de son bras mala nous ont heurtés au délicat problème de la retranscription.

Cette tâche s'est déroulée en deux temps : j'ai tout d'abord remis le manuscrit à un avocat, Maître Damien, qui s'est livrée à un pénible travail de défrichage ; quel il consacrait ses moindres loisirs mais un énorme et délicat travail restait à accomplir. C'est avec Maître Giba que commença la seconde phase de ce besogne ; en effet, il y avait encore problème de la ponctuation et de certains mots qui demeuraient incompréhensibles. Ce fut surtout une question de patience et de probité ; nous n'avons rien ajouté ou changé. Mais Céline m'avait un grand partie de son livre ; ainsi, nous avons retrouvé certains mots, par le rythme... nous entendions si cela tombait juste...

Lorsque vous avez sauvé *Rigodon* du pillage auquel fut livré votre appartement, les pages du manuscrit étaient-elles classées ?

II. Entretien avec Henry de Montherlant, avril 1969

DOSSIER

Magazine Littéraire
avril 69, no 28HENRY DE MONTHERLANT :
"MON SUCCES EST UN MALENTENDU"

Henry de Montherlant écrit depuis qu'il a sept ans
et, dit-il lui-même, sa première version de « La ville dont le prince est un enfant »,
écrite lorsqu'il avait dix-sept ans,
témoignait qu'il était déjà en possession de tout son talent.
Au moment de la publication des « Garçons »,
il a fait avec nous l'itinéraire de sa longue carrière d'écrivain.

— Quel est le sujet des Garçons ?

Ce livre a trois sujets. Le premier est celui d'un prêtre incroyant, qui prend la tonsure en étant incroyant, ce qui est assez rare ; et ce qui est un sujet assez rarement traité. Ce qu'on a traité souvent, Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Bernanos et d'autres, c'est l'histoire d'un prêtre qui a une crise et qui perd la foi, quand il est prêtre. Dans mon livre, c'est un prêtre qui entre en prêtrise sans avoir la foi. C'est un sujet qui me tenait à cœur depuis très longtemps, depuis 1929, époque où je vis officier un abbé, directeur d'un grand monastère à l'étranger, dont on m'avait dit qu'il était complètement athée. Il était très imposant, très respectable, remplissait parfaitement les devoirs de sa charge, mais de tous côtés le bruit me revenait qu'il ne croyait absolument pas en Dieu. Ceci me frappa beaucoup et dès 1929, moi qui n'ai pas de foi religieuse mais qui crois sentir assez bien le christianisme et le catholicisme, puisque j'ai écrit six ouvrages où ils sont en jeu, je m'étais toujours dit que je traiterais ce sujet. J'ai attendu très longtemps pour le faire puisque *Les garçons* a été écrit en 1965-67.

Le second sujet, c'est celui d'une mère et de son fils. Le fils a seize ans en 1912. C'est le personnage que j'ai mis dans mes premiers livres, *Les bestiaires* et *Le songe*. Alban de Bricoule, *Les garçons* s'insère donc dans la série de trois livres qui, dans l'ordre chronologique de l'action, comprennent *Les bestiaires*, *Les garçons* et *Le songe*. *Les garçons*, publié avec un immense retard, puisque j'ai publié *Le songe* en 1922, est en somme le second volet du tryptique, chacun de ces livres pouvant évidemment être lu de façon détachée. Incidemment, je remarque qu'il y a beaucoup de mères dans mon œuvre. Il y a Mme Peyrony dans

Les Olympiques, Mme Auligny dans *La rose de sable*, Mme Dandillot dans *Les jeunes filles*, Marie Sandoval dans *Fils de personne* ; il y a Inès, qui n'est pas encore mère mais qui attend un enfant dans *La reine morte*.

Le troisième sujet, qui se trouve imbriqué au milieu des deux autres, est le sujet — mais traité en profondeur et comme peut le faire un romancier —, de ma pièce *La Ville dont le prince est un enfant*. Il est cette fois pris complètement de l'intérieur. Il occupe environ un tiers du livre, un autre tiers étant occupé par la psychologie de deux prêtres et le dernier tiers par les relations très tumultueuses de la mère et du fils, qui montrent que le conflit des générations existait déjà en 1912-1913. Le troisième sujet approfondit aussi le personnage du supérieur du collège de *La Ville* et surtout le personnage de l'abbé de Pradts car, dès 1929, je m'étais dit : mon prêtre athée, ce sera lui. Dans *La Ville dont le prince est un enfant*, il est déjà indiqué, mais très rapidement, qu'on peut avoir des doutes sur la foi religieuse de l'abbé de Pradts. Dans le roman, il est carrément athée.

Ces trois sujets me tenaient à cœur, et je me suis très précisément informé auprès de prêtres, notamment d'un que je connaissais bien, qui n'a pas la foi et qui l'avoue. Comme dans tout ce que j'écris, il y a une part qui vient de moi-même, une part venant d'information, et aussi une part d'invention romanesque, de fiction. Les gens vous demandent toujours : quel est votre modèle ? Par exemple, pour ces mères que j'énumérais tout à l'heure, on a souvent dit que j'avais fait le portrait de la mienne. Or, elles n'ont aucun rapport avec elle, ni aucun rapport entre elles.

Ce roman a donc mûri très lentement. Dès 1929, je savais que je l'écrirais et

je l'ai annoncé ; je l'ai réannoncé en 1937, dans la préface du *Démon du bien*, j'avais pris des notes. C'est un roman que j'ai porté quasiment toute ma vie.

— Ce thème du prêtre qui n'a pas la foi, vous le traitez assurément de manière bien différente de celle de Stendhal. C'est-à-dire non pas en termes d'ambitions, mais en termes, pourrait-on dire, de conscience.

En termes de goût de l'éducation, et de goût de la sacristie si je puis dire. J'ai vu cela chez des gens qui n'étaient pas croyants du tout, mais qui aimaient l'atmosphère conventuelle, l'atmosphère de la soutane. Le prêtre des *Garçons* n'est pas croyant, mais il aime le milieu religieux, il a ce que Lacordaire appelle « la passion de l'éducation », et il est un très bon prêtre dans la mesure où on peut être un très bon prêtre sans croire en Dieu, il remplit ses fonctions à l'école et à l'éducation de tout le monde, pendant quarante ans, puisque je le fais mourir à peu près à soixante ans. D'ailleurs, à la fin, il tente de se convertir. Cette conversion vaut ce qu'elle vaut, pas grand chose, mais enfin, il essaye de croire.

— Comme très souvent dans votre œuvre, l'Eglise est plus importante que Dieu. C'est l'Eglise que le personnage prêtre. C'est exact. Je crois que la notion de Dieu est complètement absente de mon œuvre. Mon prêtre athée aime l'atmosphère ecclésiastique, l'éducation, le commerce des jeunes garçons ; à la fin de sa vie il est très heureux, il dit qu'il a réussi sa vie. Mais il a vécu dans une sorte d'imposture dont il ne fait part à personne, sauf une ou deux fois. Personne n'a jamais su qu'il ne croyait pas, et il

ANNEXE 3

Djian pseudonyme à *Détective*



ANNEXE 4

Extraits de l'entretien¹²² avec Philippe Djian
du 9 mai 2011 à la brasserie Le Rostand, à Paris

Temps. 0:10

– *Hugo Chavarie : J'arrive des éditions Gallimard où j'ai fouillé un peu dans les dossiers de presse, dont celui de 1993, et je suis tombé sur ce petit texte de vous, intitulé « Le dernier mot de Brautigan ». J'y ai retrouvé cette chaleur qui est la vôtre lorsque vous parlez de vos expériences de lecture. Pour moi, vous êtes un lecteur fin et sensible. Ça peut sembler une évidence que tout écrivain est un lecteur en puissance, mais ce ne sont pas tous les écrivains qui relatent aussi ouvertement que vous ces expériences ; la tendance est plutôt de taire ces influences pour plutôt souligner l'originalité, la singularité d'une écriture... Pourquoi n'a-t-on que rarement souligné cet amour profond de la littérature ?*

Philippe Djian : Je ne sais pas si c'est à moi qu'il faut demander ça... Moi tout ce que j'essaie de faire quand je parle des autres, c'est... c'est parce que je suis rentré en littérature de cette manière, c'est parce que je cherchais quelque chose. Pas simplement une émotion esthétique. Je recherchais des gens qui me parlent de leur vision du monde. Si je considère mon travail d'écrivain essentiellement comme un travail sur la langue, c'est parce que moi c'est comme ça que la littérature m'a traversé. Elle a changé ma vision du monde. Pas par les histoires. Simplement parce que quelqu'un m'a donné le bon outil et cet outil, c'est la langue. Moi, tout mon travail, ce que j'essaie de faire... Vous savez le potentiomètre sur la radio... Si vous êtes un tout petit peu avant ça griche, et après c'est pareil. Il y a un moment où avec la langue vous êtes pile dessus. J'essaie de trouver la bonne fréquence. C'est ça qui m'intéresse. La langue, et pas les histoires.

[...]

Et donc je n'ai pas peur, bien au contraire non seulement je n'ai pas peur, mais je *veux* dire que je suis la somme de tous ces gens que j'ai adorés. Parce qu'ils ont fait de moi

¹²² Ce verbatim reproduit moins de 10% de la durée totale, de deux heures de l'entretien.

ce que je suis comme être humain, avant d'être écrivain. Ils m'ont formé humainement. Ils ont pris mon regard et ils l'ont changé.

T. 6:30

– *Un linguiste, Dominique Maingueneau, a proposé la notion de tribu invisible qui me paraît bien s'appliquer à votre accumulation d'amours littéraires... [...] Plus que de simplement légitimer votre écriture, cette tribu-là vous a transmis ses mœurs...*

C'est-à-dire que si je fais quelque chose, il ne faut pas que je fasse tache parmi ces gens que j'aime... Si vous avez la gentillesse de me laisser une toute petite place dans cette tribu-là, ce ne sera pas pour être le chef de la tribu... Acceptez-moi et je vous promets simplement de faire mon boulot, de faire le maximum. C'est tout ce que je peux faire.
[...]

T. 10:15

– *Ça tombe bien qu'il n'y ait que la langue qui vous intéresse, car moi c'est l'écriture qui m'intéresse. On ne parlera donc pas du pardon dans Impardonnables ou de l'éloge de la cigarette dans Incidences.*

Voilà... je trouve que si on se concentre sur la langue, le genre d'histoires que ça génère, évidemment que je vais pas vous sortir un roman sur la guerre de 14, dans les tranchées. Ben non. On a pas besoin de ma langue pour en parler, il y a des gens qui le font bien mieux. Comme Littell qui fait un truc sur la guerre de 40 avec les nazis... Ils ont pas besoin de moi ces gens-là...

[...]

J'ai toujours pensé que cette langue, ce style, c'était un outil pour creuser la surface. Voilà, si l'outil est mal foutu je peux rien faire avec, je peux pas gratter, voir un peu sous la surface. C'est pour ça que c'est pas l'histoire qui compte, c'est l'outil. Le fond je m'en fous, c'est la forme qui m'intéresse.

[...]

Il y a des gens qui prennent le monde et zoup, ils le mettent dans une phrase.

T. 15:00

– *C'est d'ailleurs la définition que vous donniez du style que de mettre tout un monde dans une phrase, mais c'est en même temps un défi un peu... lourd.*

Je dis toujours, et c'est pas du tout par orgueil, que la dernière phrase que je suis en train d'écrire, je veux qu'elle soit... je ferai pas n'importe quoi, dire « je reviendrai demain matin », non non non. C'est-à-dire, c'est un peu idiot mais je fonctionne pas mal avec ça : si d'un seul coup j'ai une attaque, boum je meurs sur mon truc, il y a quelqu'un qui va venir voir en se disant « c'est quoi le dernier truc qu'il a écrit ? », il va se dire « il est mort, c'est propre, c'est bien, ça va, c'est ça ». Ça c'est vachement important pour moi. Je fais comme ça, j'écris comme je veux. Après si ça plaît ou si ça plaît pas, je m'en fous. Je fais comme Salinger qui disait qu'il écrivait les bouquins qu'il avait envie de lire.

T. 35:20

– *Comme vous le dites dans Ardoise, on félicite les écrivains pour les mauvaises raisons, parce que parler d'un style, c'est quelque chose qui vous engage personnellement...*

Moi en ce moment ça va bien... Chez Gallimard, les critiques et tout ça... Mais, les gens qui m'aiment bien, qui m'invitent à leur émission, c'est pour les mauvaises raisons. Il y a une espèce de pudeur, de crainte à l'idée de parler de la langue. Les gens ont peur de passer pour des imbéciles, et puis la langue ça fait peur, c'est mystérieux. On peut difficilement expliquer pourquoi on tombe soudainement amoureux d'une phrase, c'est trop intime. J'allais dire, c'est un peu con mais c'est de l'ordre de la relation sexuelle, c'est un peu ça. Un truc qui n'est plus simplement de l'ordre de l'intellect. Une sorte de vibration, comme on peut en ressentir dans un grand concert par exemple, en plein air où des milliers de gens répètent les paroles, on sent quelque chose dans la poitrine. C'est physique. Je crois que la lecture, à un moment, ça fait ça.

T. 38:10

– *Un peu comme la musique qui fonctionne aussi sur le mode vibratoire...*

Mais c'est différent. À côté d'une enceinte, c'est certain qu'on la sent. Mais la langue, on la sent pas. C'est difficile de parler de ça, de cette expérience, de dire pourquoi j'ai aimé, pourquoi ci ou ça : c'est inexplicable.

– *À lire une page de Céline par exemple, on ne peut pas s'empêcher de rire. C'est notre réaction physique.*

Ce que Céline a vraiment mis en avant, c'est le rythme.

– *Une sorte de danse...*

Un rythme, qui me rappelle ce que m'expliquait un ami violoniste, sur les différentes façons d'attaquer les notes avec son archet. Céline c'était vvvvvvvv, vvvvvvvv, vvvvvvvv. Presque de l'ordre du mantra. Mais il n'y a pas que ça, il y a bien d'autres choses. C'est bien parce que c'est riche, il n'y a pas qu'une seule porte qu'il faut ouvrir.

T. 42:05

– *Vous avez déjà parlé d'un abandon volontaire, de votre part, de quelque chose au profit d'autre chose... Vous êtes-vous déjà senti pris au piège de votre haute exigence de lecteur ? Vous avez peut-être eu envie de relativiser la haute idée que vous vous faisiez de la littérature ? Dans Sotos par exemple, il y a ce passage magnifique où Mani et Vito montent au grenier et volent au secours de Bob, l'écrivain, qu'ils découvrent prostré sous son bureau, le torse nu et recouvert d'inscriptions en latin, incapable d'écrire. Vito l'invite à prendre son travail un peu moins au sérieux, notamment par rapport aux portraits d'écrivains qui ornent les murs, etc. Le regard sévère des écrivains de la tribu est ici remplacé par le mot d'ordre de Vito qui dit : "It's a joke".*

It's a joke, oui. Je crois qu'à un moment... J'ai toujours dit que pour être un écrivain il faut avoir un ego surdimensionné. Mais si vous ne fonctionnez qu'avec ça, à un moment vous explosez en plein vol. C'est pour ça qu'il faut avoir un ego surdimensionné mais à géométrie variable. À un moment, pssssccccchhhiiii, il faut redescendre. [...] J'ai

quand même aussi cette idée que je fais mon job. J'aime cette idée de job. C'est un travail. J'ai toujours essayé de relativiser ce truc-là. It's a joke. N'en fais pas trop.

[...]

– *Vous avez une vision parfois sacrée de la littérature, parfois désacralisée.*

C'est ça, et il faut ça, sinon on explose, on devient fou. Tout le temps ramener les choses, comme ça. C'est *pas* grave. Et en même temps c'est *très* important. Simplement savoir quelle place... Et c'est ça ce truc de la géométrie variable, c'est, à un moment, de dire qu'on n'est rien, qu'on est que dalle. Arrêtons de... Il faut pas faire peur avec la littérature. C'est aussi le reproche que je fais souvent à d'autres écrivains. Si on n'est pas capables de dire okay, it's a joke, on se coupe des autres. Il faut pas, il faut surtout pas faire ça. Il faut être au milieu des gens. C'est pour ça que j'ai été complètement passionné pour les Américains, parce que c'était des gens qui avaient un métier, d'un seul coup on apprenait : Carver était pompiste, ah bon? Miller travaillait à la poste, ah bon? En France, attendez, les écrivains ils sont tous au Flore ou aux Deux Magots, et... ils ont pas les mains sales, les mecs.

[...]

T. 49:20

– *On vous a souvent questionné sur vos écrivains fictifs, mais peu sur vos lecteurs fictifs, qui sont tout aussi présents. Toujours couplés à l'écrivain, ils lui font la morale, lui rappellent la voie à suivre...*

C'est une des ficelles de l'écrivain que d'avoir des personnages comme ça qui se répondent. Dans *Incidences* par exemple, c'est un professeur qui dit « Moi, j'ai compris », j'aimais bien ce mec d'ailleurs, il disait « j'ai compris, je ne serai pas écrivain ». C'est un immense travail sur soi-même. J'en rencontre tous les jours des gens qui se disent « Je suis écrivain ». Ce truc de l'identité... C'est ce qui a fait qu'à un moment j'ai compris que c'était les écrivains qui me donnaient mon identité. Parfois je rencontre des gens, ce truc de l'identité, ils l'ont pas réglé. Ils viennent s'asseoir, ils disent « je suis avocat ». Au bout de cinq minutes, je me dis il est fou, il a pas compris,

il sait pas qui il est. Donc, ce problème de l'identité, moi je sais que c'est l'écriture qui m'a donné ça, c'est ces gens qui m'ont donné une voix, oui, ils m'ont tout fait.

T. 50:32

– *On peut dire qu'en tant qu'écrivain vous avez changé, que votre écriture a changé, mais pas en tant que lecteur.*

Oui, on peut dire ça. C'est pas qu'elle a changé, elle s'est ajustée. Ça fait maintenant, quoi, 25 ans que je...

– *Trente.*

Voilà, et je peux quasiment dire, *heureusement*.

T. 55:30

– *Ça m'a fait sourire que le héros de Incidences essaie d'enseigner John Gardner à ses étudiants... Ayant moi-même essayé... Vous dites le mot « morale » et...*

C'est difficile... Pourtant, non, on peut dire morale et ça fait pas de bave autour de la bouche, on peut parler de ça.

– *Parce que vous, l'effet que la littérature a eu sur vous... Ça évoque la dimension morale de l'écriture.*

Ah ben oui. [...] La morale, c'est bon d'en avoir une, au moins une, qu'on peut simplifier, on est pas obligés de dire *morale*, on peut dire une espèce de... de chemin, de manière de vivre, etc. Évidemment qu'il faut avoir ça. Sinon on fait n'importe quoi, ça sert à rien. On peut avoir aucune action sur soi ni sur les autres.

T. 1:21:40

– *Est-ce que ça vous coûte encore autant d'efforts, écrire un roman?*

C'est pas plus facile mais maintenant je peux y consacrer plus de temps. [...] J'ai plus d'enfants à la maison. [...] On les avait avec nous à la maison, on avait pas de crèche, on voyageait beaucoup. Là, d'un seul coup, c'est comme si je m'étais enfermé dans une cave. En même temps, c'est une espèce de découverte différente, comme un voyage dans un pays différent. J'ai pas le temps de visiter trop, je vais me concentrer sur un lieu, je vais essayer de prendre tout ça, et puis j'essaie d'avoir une vie qui n'est pas à part de mon travail, c'est-à-dire que tout est mélangé. Quand je vais au Canada ou aux États-Unis, et qu'on loue une maison où il n'y a pas de haie, on voit les voisins et ce qui se passe, ça revient dans mes bouquins.

T. 1:24:30

– *Donc votre écriture est très ancrée dans votre expérience vécue.*

Oui, comme Henry Miller et tous ces gens-là.

– *En effet. C'est que le sujet est inépuisable.*

Exactement. J'ai jamais eu l'angoisse, la page blanche, je sais pas ce que c'est. Mon angoisse, c'est de savoir si la phrase qui est là, est-ce qu'elle répond à celle d'avant. Même il y a ce truc un peu nouveau qui m'amuse, c'est le fait de faire des trilogies. Attendez, c'est un peu comme avec les enfants, j'envoie un bouquin dans la nature, j'ai pas envie qu'il y soit tout seul, s'il est avec d'autres, avec deux ou trois autres, *Impuretés*, avec *Impardonnables* et *Incidences*, ils y vont, ils sont les trois et ils se tiennent les coudes et ils y vont. C'est un peu con mais, ah je m'amuse en même temps.

– *Question précise par rapport à cela : est-ce que j'ai rêvé ou Derek, le coiffeur de Marie-Jo dans Ça c'est un baiser, revient dans Doggy bag?*

Oui, haha, c'est le même mec.

– *Donc, ce sont des univers communicants ?*

[...] J'ai l'impression de rentrer dans cette espèce de... ce truc de Platon avec les ombres... J'éclaire avec une lampe. Je rentre dans une grotte et j'éclaire des parties, comme ça. Puis à la fin on s'aperçoit tout doucement que, oui, on a découvert quelque chose. À force d'éclairer des bouts comme ça, on a donné une vue d'ensemble.

T 1:27:15

– *Avez-vous une volonté ou un désir de construire une œuvre en littérature ? Un projet plus général ?*

Non, sauf que je conçois mal qu'on puisse ne pas le faire. Je comprends pas qu'un écrivain puisse écrire des trucs qui ont pas de rapport entre eux. J'aime bien ces trucs qui sont tous attachés les uns aux autres. Toujours, je préfère mon dernier roman, mon voyage part de loin, mais aujourd'hui je suis là, et je vais à la vitesse que j'ai choisie en ce moment, avec les gens qui font partie de ma vie en ce moment, et je renie pas du tout le reste mais ce qui est très marrant, c'est que je me rapproche d'un de mes romans que j'aime bien, *Zone érogène*. Je trouve que mes romans reviennent vers cette période, vers ce rapport direct avec l'écriture. [...]

T. 1:31:30

– *Votre rapport intime avec l'écriture n'a donc pas changé. Avez-vous encore peur de mourir avant d'avoir terminé un roman ?*

Peur de mourir en laissant quelque chose dont je serais pas fier. [...]

– *Toujours l'idée de la phrase écrite comme si c'était la dernière, donc.*

Il faut qu'elle soit écrite. Et ça, ça remonte à loin. Ça remonte à tout ce bordel qui se passait dans ma tête. Ça je suis seul à le savoir, mais si la phrase se termine moche, chaotique... Une fois que j'ai fait le ménage là-dedans, je l'ai fait, pouf, ça y est. Et ça, ça remonte au début, quand les ordinateurs n'existaient pas. [...] J'allais pas tout retaper tout le temps. Alors je me disais : Calme-toi avec ça, réfléchis bien, et une fois que la phrase est là, tu l'écris. C'est pour ça que je dis que la phrase que j'écris, je l'assume. [...] Elle ne répond peut-être pas aux critères du lecteur, mais elle répond à mes critères. [...] Moi je veux que la dernière chose que j'aie faite, ce soit presque l'épitaphe. [...]

T. 1:36:30

– Il y a aussi des répétitions, dont vous ne vous souciez probablement pas parce qu'ils sont de l'ordre de l'histoire, comme par exemple le professeur de littérature dans Ça c'est un baiser et dans Incidences, mais aussi des choses dans les scénarios mêmes des romans, qui reviennent.

C'est pas important. Oui, il y a des scènes qui reviennent. Comme ma femme me le disait une fois, ça se passe toujours autour de la piscine.

– Ça ne vous intéresse pas de relire vos textes?

Je sais que je suis un écrivain feignant à certains égards. Comment prendre une mairie, comment faire...

– Dans Impuretés, il y a un inventaire impressionnant de toutes les drogues actuelles. Connaissant votre ennui par rapport à la documentation...

À certains moments, ça éclaire autrement les choses. Si vous parlez des drogues, c'est bien de montrer aussi que les médicaments que beaucoup de gens prennent sont des drogues. Je suis tombé l'autre jour sur ce truc sur les États-Unis et sur le Ritalin que les gens là-bas refilent à leurs mômes. C'est bien à ce moment-là de parler de Ritalin et pas

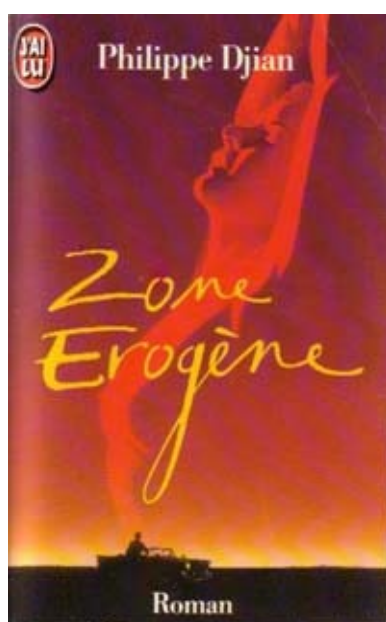
d'une espèce de truc abstrait. Alors dans ces cas-là je regarde un peu, oui. Mais il faut pas que ce soit trop lourd. [...] Je suis un écrivain feignant, voilà. Il y a des trucs qui m'emmerdent. C'est pour ça que je suis pas devenu journaliste. [...] Et puis le journalisme ne laissait pas assez de place à la langue.

– Mais il y a aussi, dans l'écriture, une recherche de valeurs... Comme le disait Gardner, l'art est moral parce qu'il teste les valeurs humaines, permet de comprendre le meilleur et le pire dans le comportement des êtres...

Ah c'est une arme incroyable, ça c'est certain.

ANNEXE 5

Couvertures des éditions J'ai lu de *Bleu comme l'enfer* et de *Zone érogène*



ANNEXE 6

Les éditeurs de Djian

Œuvres (en édition originale) :

Nombre de titres parus par éditeur	Bernard Barrault (dont 3 BFB)	Gallimard (+2 pour Gallimard/Futuropolis ; +1 coédition Gallimard/Musée du Louvre Éditions)	Flohic Éditeurs	Éditions Méréal (collectif)	Julliard	Éditions de l'Arche	Éditions Alternatives	MK2 Diffusion	La Maison du Dictionnaire
Sur 51	9	20 (23)	1	1	7	7	1	1	1

En poche :

Nombre de titres parus par collection	« J'ai Lu » (+1 en « Libro »)	« Folio »	« 10/18 »	« Presses Pocket »
Sur 34	7 (8)	18	7	1

Péritexte auctorial public, en volume :

Éditeur (un titre par éditeur)	Plon	La Passe du vent	Peter Lang	Flohic Éditeurs	Éditions L'incertain, Castor astral, Points
Type de texte	Entretiens	Entretiens	Conférence	Entretiens	3 préfaces

ANNEXE 7

Djian à l'émission *Apostrophes* en 1984

